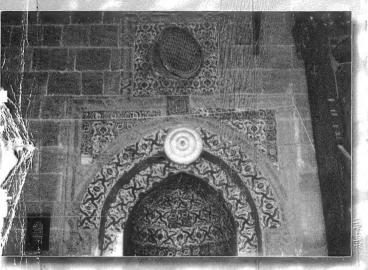
فتون القاهرة في العهد العثماني

٣٩٩٣/١٥١٩م - ١٢٢٠هـ/١٠٨٥م



تأليف

الدكتور/ربيع حامد خليفة

أستاذ الأثارو الفنون الإسلامية ورئيس قسم الأثار الإسلامية كلية الأثار - جامعة القاهرة

الناشر <u>مكتبة زهراء الشرق</u> ١٦١شرعمحمدفريد-اتقاهرة تـ ٢٩٢٩١٩٢

فنون القاهرة في العهد العثماني

٩٢٣هـ/ ١٥١٧م.-١٣٢٠هـ/ ٥٠٨١م

تالث

الدكتهر / ربيع ما هد خليغة أستاذ الآثار والفنون الإسلامية ورئيس قسم الآثار الإسلامية كلية الآثار_ جامعة القاهرة

طبعة ثانية مزيدة ومنقحة

الناشر مكتبة زهراء الشرق ١١٦ شارع محمد فريد القاهرة ٢٩٢٩.٩٢ تـ ٣٩٣٩.٩٣

حقوق الطبع محفوظة

فنون القاهرة فى العهد العثمانى ٩٢٣هـ/١٥١٧م - ١٢٢٠هـ / ١٨٠٥م

الأستاذ الدكتور / ربيع حامد خليفة

المتن ٢١٣ الأشكال ٢٤ اللوح ١٢٨

17777

I. S. B. N.

977 - 314 - 105 - 5

7 - - 1

الثانية _ مزيدة ومنقحة

مكتبة زهراء الشرق

١١٦ شارع محمد فريد ـ القاهرة

القاهرة _ جمهورية مصر العربية

T979197

T9779 - 7979197

اسم الكتــــاب :

اســم المــؤلــف :

عدد الصفحات :

رقــم الإيــداع :

التىرقىيم الدولى :

منة النشر:

الطبعة :

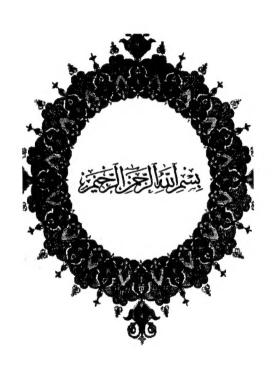
الناشــــر :

العنبوان :

البلد:

تليــفــون :

فــاکس:



تصدير الطبعة الثانية

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٨٤م بتوفيق من الله تعالى، ومنذ ذلك الوقت لم تصدر بالعربية دراسة أخرى تتناول موضوع فنون القاهرة فى العسهسد العسشسسانى فى الفستسرة من سنة ٩٢٣هـ/١٥١٧م إلى سنة ١٢٢٠هـ/١٨٠٥م على غرار الدراسة التى قمنا بها منذ أكثر من ستة عشر عاما .

ومن هنا كان حرصى على ضرورة إصدار هذا الكتاب فى طبعة جديدة بصورة تليق به ويرضى عنها القراء زاد فيها عدد اللوحات من خمسة وخمسين لوحة إلى مائة وثمان وعشرين لوحة تغطى معظم فروع فنون القاهرة فى العهد العثماني .

وإذا كان هذا الكتاب يخرج اليوم إلى القراء والمهتمين بفنون المهد العثماني في مصر وخارجها على الصورة التى نقدمها به اليوم فإنه يطيب لى أن أذكر أن هذا الكتاب ومنذ صدوره في سنة ١٩٨٤ م كان فاعمة عير على كثير من الباحثين والدارسين الذين حفزتهم هذه الدراسة على الأقبال على تناول أفرع الفنون القاهرية في العهد العثماني من نسيج وأخشاب ومعادن ورخام وغيرها بالدراسات المطولة من خلال الرسائل الجامعية التى قاموا على اعدادها .

وأخيراً فإنى لا أملك إلا أن أتقدم بخالص الشكر لكل من اطلع على هذا الكتاب ولكل من أبدى لى بمض الملاحظات وإلى كل من أهتم بإعادة طبعة لتعم فائدته وتتسع دائرة قرائه .

والله ولى التوفيق

ربيع حامد خليفة الهرم في ٧ فبراير / ٢٠٠٠



تصدير الطبعة الاولى

يدأت أعد لهذه الدراسة عقب انتهائي من رسالتي للدكتوراه في أكتوبر عام ١٩٨١ ، فقد وجدت من الفسروري بل ولزاما على بمد أن اخترت الفن العثماني مجالا لدراستي منذ عام ١٩٧٤ أن أقدم للمكتبة العربية دراسة عن فنون القاهرة في العهد العثماني وذلك من منطلق إعادة النظر في كل ما أثير عن هذه الفترة من قضايا فضلا عن مناقشة بعض للفاهيم التي وردت خلال بعض الكتب التي تناولت الفترة العثمانية في مصر ، بالإضافة إلى محاولة سد النقص وإجلاء الحقائق عن هذه الفترة من تاريخنا القومي التي تزيد عن ثلاثة قون من الزمان (١٥١٧ ـ ١٨٠٥م).

والهدف من هذه الدراسة يتمثل في محاولة إبراز الانجاهات الفنية التي عرفتها القاهرة في العهد العثماني من خلال دراسة شاملة لكل فنون هذه الفترة من خزف وقاشاني ، ونسيج ، وسجاد ، ومعادن ، وأخشاب ، ورخام ، والتوصل إلى مجموعة من المفاهيم الفنية تعتبر بمثابة الأساس عند التصدى للحكم على الأحوال الفنية في القاهرة العثمانية ، وإبراز مكانة الفنان القاهرى الذي أبدح في مجالات كثيرة وأنتج محفا لا تقل دقة واتقانا وجمالا عن مثيلاتها في العهود الفنية السابقة على هذه الفترة .

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على مجموعة من المصادر والمراجع العربية والأجنبية المختلفة فضلا عن استعانتي بمجموعة من الوثائق العثمانية المحفوظة بالأوقاف ، وإن كنت قد استقيت معظم مادتي العلمية من خلال الدراسة الميدانية لمختلف العمائر التي شيدت بالقاهرة في العهد العثماني وما اشتملت عليه من زخارف وهجف تطبيقية إلى جانب دراسة مجموعة التحف التي ترجع لهذه الفترة والمحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، وخاصة القطع غير المعروضة والتي تقبع في مخاون هذا المتحف العربق. وعلى الرغم من قصور هذه المادة العلمية في يعض الأحيان وخاصة فيما يتعلق ببعض الفنون مثل الأواني الخزفية ذات الاستخدام المدنى ، والأزياء والمنسوجات ، فقد حاولت أن التزم بالاعجاه العام للفن التطبيقي من خلال الدراسة المقارنة .

وأننا إذ نقدم هذا العمل إلى المكتبة العربية التى تخلو تماما من دراسة شاملة لفنون القاهرة فى العهد العثمانى ، نرجو أن نكون قد أسهمنا ولو بقسط فى حركة إعادة الاعتمام بالعهد العثمانى فى مصر .

والله ولى التوفيق ،

ربیع حامد خلیفة مارس ۱۹۸٤

متدبسة

من الواضع أن تحول مصر منذ عام (١٥١٧م) إلى إحدى ولايات الدولة العثمانية وتحول القاهرة إلى مسينة تتبع الماصمة المركزية في أستانبول كان له تأثيره الواضع على الأحوال الفنية بمصر ، ذلك أن القاهرة لم تعد مقرا للملوك والسلاطين بل أصبحت مقرا للولاة العثمانيين الذين يرسلهم السلطان العثماني من قبله

وإذا كان الكثير من الكتاب المحدثين الذين تناولوا هذا الموضوع في مؤلفاتهم عن هذه الفترة قد ذهبوا إلى أنه بدخول السلطان سليم الأول (١٥١٢ _ ١٥٢٠ م) مدينة القاهرة طويت بذلك دولة المماليك البرجية وانتقلت من مسرح الأحداث إلى كتب التاريخ ، إلا أن هذا الأمر قد يكون صحيحا لو نظرنا إليه من الناحية السياسية أما بالنسبة للناحية الاجتماعية والفنية فإن قبول هذا الأمر دون مناقشة يعتبر من الأمور الصعبة ، فبالنسبة للأحوال الاجتماعية نلاحظ أن المجتمع المصرى ظل بنفس البنية التي كان عليها إبان العهد المملوكي وقد ساعد على ذلك عدم محاولة الاتراك العثمانيين القيام بمحاولة تتربك جنسي أو لغوى للمصريين وإنما اكتفوا فقط بحكم مصر من خلال مفهومهم المتمثل في المحافظة على أمن البلاد داخليا وخارجيا وتنظيم الأمور المالية والقضاء . وقد بقيت لمصر في العصر العثماني مقوماتها الأساسية فقد أبقى السلطان سليم الأول على رزق العلماء وعلى الأوقاف الخيرية الموقوفة على الجوامع والمدارس والزوايا والربط وجهات الخير والبر ، كما أبقى على البقية الباقية من المماليك وأصدر أوامر مشددة بعدم التعرض لهم أو لممتلكاتهم واعتمد عليهم كعنصر ذو خبرة بشئون الحكم يساعد الإدارة العثمانية الجديدة، فعين بعض الأمراء في حكم الأقاليم وقد نجح هؤلاء في القرن السابع عشر الميلادي في الاستحواز على معظم وظائف الحكم والإدارة الهامة في مصر فمنهم الدفتردار ، والروزنامجي وأمير الحج وأمير الخزينة ، وأمير السفر ، ونتيجة لاستمرار جلب المماليك إلى مصر فى العهد العثماني أن توافر لديهم القوة التى أدت إلى سيطرتهم على الحكم فى مصر فى القرن الثامن عشر الميلادى سيطرة تامة .

أما فيما يتملق بالنواحي الفنية فإن أى دارس للفن يلاحظ أن هناك صعوبة في تغير الأساليب الفنية في أى منطقة أو قطر من الأقطار في وقت زمني قصير كما أن التغيرات الفنية قد لا تكون في معظم الأحيان مرتبطة بالتغيرات المنياسية في الوقت الذي يجب أن نثير فيه إلى المعتى الحضارى والتراث الفني الضخم للفنان المصرى في العهد المملوكي إلى جانب الأصالة التي سادت فنون تلك الفترة بما يجمله من الصعب أن يتخلى عن أسلوبه بين يوم وليلة غداة الفتح .

وقبل الخوض في إتبات استمرارية الأساليب المملوكية في مصر في هذه الفترة الزمنية على الرغم من التبعية السياسية للدولة العثمانية ، يجب أن نشير إلى قضية كثيرا ما اعتاد بعض المتخصصين في تاريخ مصر في العصر الحديث (١) التارتها وتتلخص في أن العثمانيين عندما فتحوا مصر ودخلوا القاهرة عملوا على تدهور العمارة والصناعات والفنون المختلفة وأن الحياة الفنية في المقاهرة أصيب بانتكامة خلال فترة الحكم العثماني .

واستندوا في ذلك إلى حالة الركود الاقتصادى والاجتماعي التي أصابت البلاد من ناحية وإلى إنصراف ولاة الدولة العثمانية الذين تتابعوا على الحكم

 ⁽۱) محمد عبد المنعم السيد الراقد : الغزر العثماني لمصر ونتائجه على الوطن العربي (الإسكندرية _ ۱۹۷۲) صر ۱۹۷۰ .

د. السيد رجب حراز : المدخل إلى تاريخ مصر الحديث (القاهرة ــ °197) ص 3 . البرارى وعليش : التعلور الاقتصادى في مصر في المصر الحديث (الطبعة الثانية ــ القاهرة 1940) . ص ٥٦ ــ ٥٩ ــ ٥٩ .

إلى جمع الأموال وعدم وجود بلاط يشجع الصناع والفنانيى من ناحبة أخرى، واستندوا في ذلك أيضا على ما ذكره ابن إياس (١) من ترحيل السلطان سليم الأول لمهرة الصناع والفنانين إلى الأستانة . إذ يذكر هذا المؤرخ أنه توجه إلى إستانبول جماعة من البنائين والنجارين والحدادين والمرخمين والمبلطين والخراطين والمهندسين والحجارين الفعلة ، ويقال أن مجموع من خرج من أهل مصر وتوجه إلى إستانبول دون الألف إنسان وأنه يسبب ترحيل أصحاب الحرف والصناعات من مصر إلى بلاد العثمانين أن بطل من مصر نحوا من خمسين صنعة

وأيضا إلى آراء بعض المؤرخين المحدثين (٢) والتى تتلخص فى أن السلطان سليم الأول عمل على القضاء على مقومات بصر الحضارية ولذا فقد سعى إلى أن يفرغها من كل نابه فيها ، فسحب منها رجالها الحاذقين فى المهن والحياة الحضارية ليحملهم معه إلى إستانبول ، بقصد أن يسخرهم فى تعمير بلاده وليجعلهم يغيرون من نمط الحياة فيها إلى النمط الإسلامي . وأن تظل الأستانة وحدها مركزا متميزا وعاصمة لتوابع تدور فى فلكها

غير أننا سوف نحاول أن نلقى الضوء على هذه الآراء والتفسيرات المحتلفة

 ⁽١) اين إياس : بدائع الزهور في وقائع الدهور (الطبعة الثانية) عُقيق محمد مصطفى جم ٥ ص ٣٣٧

 ⁽۲) د عبد المنع ماجد طوماذ یای آخر السلاخین الممالیات هی مصر (القاهرة ۱۹۷۹)
 ص ۱۹۱ یـ ۱۹۲

يذكر محمد عبد الله عنان في كتابه : مصر الإسلامية وتاريخ الخطط المصرية (القاهرة ــ المجاهرة ... (المعامرة المقاهرة ... (١٩٦٩) من ٢٠٠٨ . أن مصر لم تعرف رغم ما توالى عليها في عصور الاضطراب والمفتئة من الخطب والمحر . مكية أعظم من الفتح العثماني ويحمل هذا الرأى في طبائه كثير من الافتراءات على المولد المحمدية كما أن الكاتب وقع في مأزق النقل والترجمة عن بعض المستشرقين الدين يضمرون المحقو في أنصهم بدولة الشمانية

للوصول إلى الصورة الحقيقية للأحوال الفنية التي كانت عليها مصر في العهد العثماني .

قإذا كانت حالة المجتمع المصرى في هذه الفترة وبصفة خاصة في مطلعها
تدل على أنه كان يساني من الركود الاقتصادى إلا أن الحياة الفنية لم تتوقف
ولم تفتقد إلى الرعاة كما كنا نرى في العصر المملوكي وإن اختلفوا في علم
كونهم سلاطين وملوك إلا أنهم مجموا في غريك الحياة الفنية بالقاهرة وتمثلوا
في بعض الولاة العثمانيين مثل خاير بك وسليمان باشا ، وسنان باشا وغيرهم ،
وتمثل ذلك أيضا في بعض أمراء للماليك والجراكسة والذين كانوا يحكمون
مصر حكما غير مباشرا عن طريق توليهم سناجق القطر المصرى ، وفي فئة من
كبار التجار المصريين الذين وصلوا إلى مرحلة كبيرة من الغنى والثراء وشيدوا
المديد من القصور والمنازل بالقاهرة وغيرها من المدن وكان لهم مماليك وعرفوا
بعلمهم وامتلات خزائن كتبهم بالخطوطات الثمينة النادرة .

كما نرى من أمراء ذلك العصر من كانت لهم خيرة بهندسة البناء مثل الأمير عثمان كتخدا وابنه الأمير عبد الرحمن كتخدا الذى ورث ميوله الفنية عن أبيه وعمل على تجديد وإقامة العديد من العمائر بالقاهرة وامتازت منشآته المعمارية بالقرة والجمال وكثرة الزخارف ودقتها (١).

وبلغ عدد المساجد التي أنشائها ثمانية عشر مسجدا فضلا عن الزوايا والأسبلة والكتاتيب والأحواض والقناطر وكان له في هندسة المباني وحسن وضع العمائر ملكة خاصة ، ويكفى للتدليل على ذلك العمارة والزيادة التي أنشأها بالجامع الأزهر في عام (١١٦٧ هـــ ١٧٥٣م) .

د. عبد الرحمن زكى : القاهرة تاريخها وآثارها من جوهر القائد إلى الجبرتي الحؤرخ (القاهرة ~ ١٩٦٦) ص ٢١٦ .

أما فيما يتملق بما ذكره ابن إباس من أن السلطان سليم الأول قد نقل معه من القاهرة بعض ألصناع والحرفيين إلى الأستانة من بنائين ونجارين وحدادين ومرخمين ومبلطين وخراطين ومهتدسين فإنه من الواضح أن هؤلاء الصناع المصربين قد حضر إلى مصر فيرهم من إستانيول ويؤكد ذلك ما ذكره ابن إباس بقوله : و أن هذه كانت عادة عندهم (يعنى المثمانيين) إذ فتحوا جهة أخذوا من أهلها جماعة يمضون إلى بلادهم ويحضرون من بلادهم جماعة يقيمون في تلك المدينة عوضا عن الجماعة التي يأخذونها (١٠).

كما أن لحديث نقل الصناع بقية يجب أن تذكر في هذه المضمار إذ يشير و ابن إياس 4 في أكثر من موضع إلى عودة هؤلاء الصناع مرة أخرى إلى الديار المصرية (٢) فيذكر في 3 حوادث شهر رجب سنة ٩٢٥هـ: 3 وفيه أشيع بأنه حضر من إسطنبول جماعة عمن كان بها من السيوفية والحدادين ومن البنائين ومن البنائين والمرخمين وغير ذلك من الصناع ، وأشيع أن الخندكار أنشأ له جامعا وحماما قلما انتهى العمل فيهما وقفوا له وقالوا له : ان خلفنا أولاد وعيال وقد أنهينا العمل الذي رسم به الخندكار ، وما بقى لنا شغل فرسم لهم بالمودة إلى بلادهم وكتب لكل واحد منهم ورقة بعدم المعارضة لهم هـ70.

ويذكر هذا المؤرخ أيضا في حوادث جمادى الأول سنة ٩٢٦هـ : و وفي هذا الشهر قدم جماعة كثيرة من إسطنبول بمن كان قد نفي إليها من أعيان الديار المصرية والكل فروا من إسطنبول من غير إذن الخندكار بن عثمان وحضر جماعة من السيوفية والحدادين والنجارين والبنائين والمرخمين وغير ذلك ممن

⁽١) ابن إباس : المصدر السابق جد ٣ ص ١٣٢ .

 ⁽٢) راجع رسائنا للماجستير (البلاطات الخزفية في حمائز القاهرة المشمائية) مخطوط بيجامعة القاهرة ۱۹۷۷ من ۲۱ .

⁽٣) ابن إباس : المصدر السابق جد ٥ ص ٣٠٨ .

كان توجه إلى إسطنبول وحضر الكل هاربين من غير عِلمِ الخندكار ٥^(١).

ويضيف ابن إياس في حوادث شهر جمادى الأولى سنة ٩٢٧هـ: و أنه في هذا الشهر حضر جماعة كبيرة من إسطنبول بمن كان السلطان سليم شاه أسرهم وأخرجهم من مصر ، فلما مات سليم شاه بن عشمان واستقر ولذه ميليمان بعده رسم بعودة الأمراء قاطبة إلى بالادهم ورأف عليهم وأظهر العدل فيهم و⁽¹⁾.

ويفهم من هذه الروايات الثلاث التى أوردها ابن إياس أن الصناع والفنانين المسربين قد عادوا مرة أخرى إلى الديار المسربية بعد فترة ليست طويلة لا تزيد عن ثلاث سنوات ، أما فيما يتعلق بالكيفية التى عاد بها هؤلاء الصناع ، فمن الواضيع أنها كانت مختلفة ومتباينة وخاضعة أساسا للظروف التى كانت تمر بها الدولة العثمانية فينما نجد أن البعض منهم قد عاد بواسطة إذن مكتوب من قبل الخندكار إذ سمع لهم بالسفر إلى مصر ، والبعض الآخر عاد فارا حينما سنحت له الفرصة بالهرب ، وهناك قسم آخر من هؤلاء الصناع عاد إلى مصر تنفيذا للفرمان الذي أصدره السلطان سليمان المشرع بعودة جميع العلماء والعمال الذين كان والده قد أمر بترحيلهم من مصر .

وبضيف د. عبد المزيز الشناوى قائلا : أنه على الرغم من صدور هذا الفرمان السلطاني إلا أن المصريين رفضوا المودة إلى بلادهم وفضلوا البقاء في إستانبول (٢٠) وبفسر ذلك بقوله : ويبدو أن فرص العمل كانت أمامهم كثيرة وميسرة وأن رزقهم كان يأتيهم رغدا من كل مكان أو لعلهم تزوجوا شركسيات

⁽١) ابن إباس: المصدر السابق جد ٥ ص ٣٣٦ .

⁽٢) ابن اياس : الصدر السابق جد ٥ ص ٢٩٤ .

 ⁽٣) د. عبد العزيز الشناوى : الدولة العثمانية و دولة إسلامية مفترى عليها » (القاهرة ــ ١٩٨٠).
 ص. ٦٩٣ .

واقتنوا الجواري والفاتنات أو لسبب أو آخر(١).

وقد استدعى ذلك الأمر من السلطان سليمان المشرع أن يصدر فرمانا آخر فى شهر رجب سنة ٩٢٨هـ / ١٥٢١م يأمر فيه بشنق كل مصرى يرفش المودة إلى مصر أو يتباطأ فى المودة إليها (٢٠).

وتيجة ذلك عاد معظم المصربين إلى ديارهم واتخذت عودتهم شكل ظاهرة طرأت على المجتمع في مصر في ذلك الوقت ، وكان ابن إياس لايزال مقيما في القاهرة وأشار إلى هذه الظاهرة في أكثر من موضع في يومياتد (٢)، وإن كان من الواضع أن هناك مجموعة ليست بالقليلة من الصناع المصربين وبصفة خاصة البنائين ظلت موجودة بإسطنبول لفترة طويلة بعد ذلك التاريخ يؤكد وجود تأثيرات مملوكية قوية في بعض العمائر الشمانية التي أنشئت في فترة لاحقة .

ولا شك أن رحيل الصناع المصريين إلى إستنابول وإحلال صناع آخرين محلهم عجل بظهور طراز جديد مجلوب من الدولة العثمانية في العمارة والفنون القاهرية ، كما أن عودة معظمهم إلى ديارهم بعد أن أمضوا فترة في الدولة العثمانية وشاركوا في الأعمال الفنية المختلفة هناك قد أدى إلى تطعيم هؤلاء الصناع والفنانين بأساليب ومهارات جديدة مكنتهم من عرضها في العمائر والفنون المختلفة في القاهرة وغيرها من المدن المصرية وذلك عند عودتهم إلى الوطن ، فبدأت الأساليب العثمانية تظهر جنبا إلى جنب مع الأساليب المملوكية التي استمرت لفترة طويلة في الفن المصرى وبصفة خاصة طوال القرن السادس عشر الميلادي .

⁽١) د. عبد العزيز الثناوي : المرجع السابق ص ٦٩٣ .

⁽٢) ابن إباس : المصدر السابق جـ ٥ ص ٣٩٧..

⁽٣) ابن لهاس: المصدّر السيابيق جده ص ٣٩٦ ، ٣٩٨ ، ٤٠١ ، ٤٢١ ، ٤٣٤ ، ٤٣٤ ، ٢٩٠ . ٢٠١

وإذا كانت القاهرة قد تعرضت أثناء دخول العشمانيين لنهب منشأتها المعمارية كما يذكر ابن إيام في أكثر من موضع في حوادث منة الفتح(١) وإلى تهدم وتخريب بعض عمائرها فإن هذا الأمر ليس بمستفرب على التاريخ الإسلامي بصفة عامة فكثيرا ما يقابلنا هذا الأمر عند حوادث فتح المدن ونقل ما الإسلامي بصفة عامة فكثيرا ما يقابلنا هذا الأمر عند حوادث فتح المدن ونقل ما الهامن كنوز وتخف فنية على لهدى الفاخين ، أما بالنسبة لتعرض بعض منشآت القاهرة للتهدم والتخريب ووقوع بعض الهجمات على الأسواق مثل سوق النحاسين الذى تعرض لهجمات الإنكشارية لأخذ ما فيه من النحام لكى يسبكوه مكاحل للبنادق الرصاص ، فإن ذلك جاء نتيجة طبيعية للأعمال الحربية التى تجرى داخل القاهرة وطبيعي أن يصاحب هذه الأعمال مثل هذه الأمور .

كما أن هذا الاضطراب الذي أصاب القاهرة أثناء الفتح العثماني ما لبت أن زال إذ عمل خاير بك الأمير المملوكي الذي تولى ولاية مصر بعد دخولها في حوزة الدولة العثمانية على إصلاح القلمة عندما أقام بها وذلك لكي يميد إليها مجدها القديم فأرسل في طلب البنائين والنجارين والمبلطين وذلك لكي يرموا ما أفسده العثمانيون فيها (١).

وفيما يختص بالرأى القاتل بأن سليم الأول قد سمى تفتح مصر للحصول على موارد اقتصادية وبشرية وأنه عمل بقصد على إفراغ مصر من رجالها النابهين وتسخيرهم للممل في تعمير الدولة الشمانية وتغيير نمط الحياة فيها إلى النمط الإسلامي ، فيحتاج إلى وقفة طويلة إذ أنه ينطرى على مفالاة ومبالغة

⁽١) ابن إياس : المصدر السابق جد ٥ ص ٢٩٦ ، ٣٩٨ ، ٤٠٣ .

⁽۲) يؤكد هذه الحقيقة اتمام بعض الأعمال في مدرسة تعاير بك يباب الوزير إذ اشتملت هلى منبر ودكة للمبلغ مؤرخة بسنة ٩٣٧ هـ ، ويدخل هذا التاريخ في فترة حكم سليمان باشا الوالى التركي على مصر (راجع محمد مصطفى بنجيب مدرسة خاير بك ، مخطوط بجامعة القاهرة (١٩٦٨) ص ٧ _ ٨ .

شديدة في الدور الذي لعبته مصر والمصريون في الحضارة العثمانية . فالراجح أن الفتح المثماني لمصر المبنى على الدراسة الدقيقة والطويلة لسجلات الحكم العثماني في مصر لم يهدف أبدا إلى الحصول على موارد اقتصادية أو يشرية تمكن السلطان سليم من مجابهة قوى أوربا والتوسع فيها ، فغى بداية المهد العثماني بمصر كانت جميع واردات مصر ، مخصصة لمصاريقها وللأموال المثمرة للحرمين الشريفين ولم يخصص منها للسلطنة سوى مبلغ بسيط لشراء بمض المواد العينية التي ترسل لبلاد السلطان مثل السكر والأرز والمدس وبعض الأحماض الملازمة لصنع الأشربة ، ثم بعض طيور الصيد الممتازة وكمية من ملح البارود وبعض مواد الأسطول كالفتيل والمشاق(١١) .

ولم يقدر السلطان سليم الأول أخذ أى مبلغ من واردات مصر(٢) واستموت سياسة الدولة العثمانية على ذلك حتى جاء عهد السلطان سليمان القانوني و المشرق عذلك العهد الذى شهد التوسعات المسكرية الكبيرة في المشرق والغرب والذى عادت فيه الدولة العثمانية لمتابعة فتوحاتها في أوربا ووصلت قواتها إلى قلب أوربا إلى فيينا وهنا بدأت الخزينة العثمانية في إستنابول مختاج للمال لمواجهة نفقات الفتوحات الكبيرة فبدأ السلطان يحصل من ولاية مصر على بعض المال وذلك بإرسال المبلغ الفائض من واردات مصر كخزينة إرسالية للسلطان بعد الوفاء بكامل مصروفات مصر والتزاماتها . وهناك وأيان مختلفان

 ⁽١) د. ليلى عبد اللطيف: الإدارة في مصر في المصر الشمائي (القاهرة ــ ١٩٧٨) من ص
 ٣٥١ ــ ٣٥٦ .

دراسات في تاريخ ومؤرخي مصر والشام أبان العصر العشمأني القاهرة (١٩٨٠) ص ١٠ . ١١ .

 ⁽۲) حسين أفندى الروزنامجى : نرتيب الديار المصرية في عهد الدولة المشمانية نشر وتحقيق محمد شفيق غربال (مجلة كلية الآداب مجلد ٤ ج م مايو سنة ١٩٣٦) ص ٦٤ .

أحمد بن رَبّل الرمال : واقعة السلطان سليم بن عصمان مع السلطان الفورى نشره عبد المتعم عامر بمنوان آخرة المماليك (القاهرة) ص 19.9 .

حول الدور الذى لعبه الصناع والفنانون المصريون في الأوضاع الفنية في تركيا العشمانية في القرن ١٦م إذ يقر الرأى الأول بأن هؤلاء المنفيين في إسطنبول وغيرها هم الذين بنوا للعثمانيين أجمل عمائرهم الإسلامية وأروعها والتي يفخرون بها للآن سيما جوامعهم ومنائرهم وبازارهم وغير ذلك وهي تعتبر من أروع مباني الإسلام(1).

بينما يقسر الرأى الآخر بأن سليم الأول لم ينقل المسماريين والبنائين المصريين أصحاب الخبرة إلى إستانول الإستفادة منهم وأن هؤلاء عادوا سريما وبمجرد تولى السلطان سليمان القانوني الحكم وأن أثر الفن المعمارى المملوكي لم يظهر في الفنون العثمانية في ذلك الوقت^(٢).

غير أننا تلاحظ وبموضوعية شديدة أن الرأبين السابقين ينطوى كل منهما على مغالاة ومبالغة شديدة إذ أن أحدهما يؤكد وقوع تأثير فنى ضخم من قبل الفنانين المصريين على الفن والعمارة العشمانية والآخر ينفى ذلك تماما ، والواقع أن مناقشة هذا الموضوع تستلزم التطرق فى الحديث إلى موضوعين هامين لكل منهما خصائصه وعيزاته ونعنى بذلك فن المعمار والفنون الزخرفية .

ففيما يتعلق بالعمارة خجد أن هناك عوامل كثيرة تتحكم فيها وفى أسلوب بنائها بغض النظر عن أية تأثيرات خارجية من المكن أن تقع عليها وأبرز هذه الموامل النواحى الجغرافية والعلوغرافية والمناخية للبلد الذى تشيد فيه ، وبمعنى آخر أوضع نلاحظ أن طراز العمارة المملوكية فى مصر لا يمكن أن يصلح كطراز للممائر فى مدينة إستابول أو غيرها من المدن العثمانية إذ أن المعمار لابد وأن يوائم بين العوامل الطبوغرافية والمناخية وبين المنشأة من حيث الوظيفة

⁽١) د. عبد المتمم ماجد : الرجع السابق ص ١٩٥٠ .

 ⁽۲) د. سحمد حرب عبد الحميد : مقال بعنوان و الشماتيون للفترى طبهم » مجلة العربي حدد
 ۲۶٪ (مارس ۱۹۷۹) ص ۶۷٪

والتخطيط المعماري وأسلوب التغطية .

كما أن مجموعة البنائين والمهندسين التي نقلها السلطان سليم الأول إلى مدينة أستنابول والتي تحدث عنها ابن إياس لابد وأن تكون قد عملت وفقا للأساليب المشمانية إذ أن هؤلاء المعماريين قد عملوا محت أمرة مهندسين عثمانيين كبار مثل المهندس المعماري قوجة معمار منان (١١).

ولا يفوتنا أن نضيف إلى ذلك أن العمارة العثمانية قد تبلورت واتضحت خصائصها المميزة وذلك خلال القرن السادس عشر الميلادي وهي الفترة التي يعبر عنها باسم و فترة الأصالة في الفن العثماني » .

ورغم ذلك كله فإن التأثير المملوكي يبدو واضحا في بعض تفاصيل المماتر التي أنشئت في هذه الفترة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر مسجد وضريع شاهزادة (١٥٤٣ – ١٥٤٨)(٢) وتتضع التأثيرات المصرية في هذه المنشأة وذلك من حيث ":

أولا : تتوبيج الواجهات بالشرافات التي لا تزال بقياياها فوق المدخل الذي يتوسط الواجهة الشمالية .

ثانيا: استخدام الصنجات المتبادلة الألوان تبعا للنظام المشهر في عقود هذا المسجد ولم تتضح هذه الطريقة في العمارة العثمانية قبل فتح السلطان سليم الأول (١٥١٢ ـ ١٥٢٠م) لمسر ، وكان أول ظهور لها في مجموعة الوزير چوبان مصطفى باشا التي أقامها له المهتدس سنان بمدينة جبره عام (١٥٢٣م) .

⁽١) يذكرنا ذلك بما حدث حد نشأة الفن الإسلامى فقد عملت مجموعة العمناع والفاتين الأجانب سواء من ظل على دينه أو دخل في الدين الإسلامى ونقا لقاهيم وقواعد هذا الفن. (٢) قام يوضع تصميم هذا المسجد والمنزيج المهندس الشمائي الشهير المسار سنان في فترة حكم السلطان سليمان القانوني .

ثالفا: مناطق انتقال القباب الركنية وأنصاف القباب والتى ترتكز الحنايا الركنية التى توتكز الحنايا الركنية التى تقوم حليها على مثلثات قمتها لأسفل وقاعدتها لأعلى وبكل واحدة منها خمس حطات من المقرنصات ذات العقود للنكسرة ويعتبر هذا الأسلوب من التأثيرات المرية القوية والواضحة بهذا للسجد.

رابعاً : استخدام التضليع في قية الضريح .

وإذا كنان الأستاذ بهجت أونسال (۱۰ Unsal Behcet) يشير إلى التأثير المملوكى على ضريح ومسجد شاهزادة إلا أنه يرى أن هذا التأثير يتضح فقط في المماوكى على ضريح ومسجد أن ظاهرة التضليع في القبة إنما تعود إلى أصول تركية قديمة (۱۰).

ومن المماثر العثمانية التى تأثرت فى هذه الفترة بتأثيرات مملوكية أيضا (مسجد الوزير چوبان مصطفى بمدينة جبزة Gebze ... ١٥٧٣ م) إذ تسضح هذه التأثيرات فى الأسلوب المتبع فى منطقة الانتقال بالقبة الرئيسية إذ جمع المممار بين أسلوبين فى تحويل الجزء المربع إلى مستدير وذلك عن طريق حبية ركتية ذات عقد مدبب فى كل من الأركان الأربعة ، وتمتمد هذه الحنية على عدد من حطات المقرنصات المتتابعة عدها خمس حطات مشكلة فى مجموعها إطار على هيئة مثلث قمته لأسفل وقاعدته لأعلى . وقد ظهر هذا الأسلوب فى الممارة القاهرية فى المصر المملوكى الجركسى منذ منتصف القرن (٩هـ/

⁽۱) . Behcet (U)., Turkish Islamic Architecture (London 1970). P. 46. (۱) قد يكون الأستاذ بهيجت اونسال محقا في رأيه هذا رأن ظاهرة التضليم في القباب وقسم (۲) قد يكون الأستاذ بهيجت اونسال محقا في رأيه هذا رأن المصر السلموقي إلا أنها حوقت أيضا في مصر منذ العصر القاطمي وكانت من صمات الممارة الإسلامية في شمال أفريقيا . كما وضحت تعلق الطاهرة في عصر المماليك البحرية تتيجة لتأثيرات إيرانية واضحة والراجح أن يكون هذا التأثير قد التقل مباشرة من القاهرة إلى إستانبول من طريق المناع الفنائين المصريين .

١٥م) وأقدم مثال لاستخدامه مجموعة الأشرف برسباى فى جبانة المماليك
 ١٤٣٢هـ/١٤٣٢م) وهى عبارة عن خمس حطات من المقرنصات مضافا إليها
 فى الصف العلوى ثمانى مقرنصات غير مخلقة وإنما منحوتة فقط.

ونلاحظ أن المعمار في مسجد الوزير جوبان مصطفى قد أضاف إلى منطقة الانتقال ذات المقرنصات حنية ركنية معقودة بعقد مدبب وتأخذ الهيئة المفصصة، وهذا الشكل من الحنايا المحارية قد عرف في مصر منذ المعسر الفاطمي وهو يعتبر من التأثيرات التي وقدت مع الفاطميين من الشمال الأفريقي وأصبح لها طابعا محليا تطور وفقا للمصور التي تلت العصر الفاطمي .

وقد يتراءى للبعض أن هذا التأثير واقد من الشام باعتبار وجود المقرنصات داخل مثلث قمته لأسفل وقاعدته لأعلى وهو ما يطلق عليه فى الوثائق مقرنص حليى ، إلا أثنا نلاحظ هنا أن المقرنص المستخدم فى قبة مسجد جبزة من النوع البلدى أو المصرى والمميز بالمقد المنكسر وليس المقد المديب الذى يميز المقرنص الحليى .

كما تأثرت مجموعة چوبان مصطفى باشا ببعض التأثيرات المملوكية من الناحية الزخرفية (خد هذا التأثير واضحا فى زخارف الفسيفساء الرخامية التي تزين جدان المسجد من أسفل⁽¹⁾ واستخدام الأحجار المتعددة الألوان (النظام الأبلق والمشهر) ونلاحظ أن معظم هذه الألواح الرخامية قد حملت من مصر بعد أن فكت من عمائرها بواسطة العثمانيين .

Aslamapa (O)., Turkish Art and Architecture (London- 1971) Pl. (1) 105 - 106.

وقد احتاد المشمانيون قبل ذلك كسوة جدان مساجدهم يواسطة البلاطات الخزفية ، والفسهفساء الغزفية مثل مسجد أورخان في بورصه (١٣٣٩م) ومسجد مراد الأول في مدينة أزيك (١٣٧٨م) ومسجد مراد الثاني في بورصه (١٤٧٤م) ومسجد السلطان سليم الأول (١٩٧٢م).

أما فيما يتعلق بالتأثيرات المملوكية على الفن العثماني في مجال الفنون التطبيقية فتبدر واضحة مؤاء في الزخرقة أو الشكل أو بعض الطرق الصناعية .

فغى مجال الخزف عثر فى الحفائر التى أجريت فى منطقة ميلتس - Risk على مجموعة من الخزف نفذت زخارفها باللون الأزرق على أرضية بيضاء وثبدو عليها مسحة إيرانية . صينية ظاهرة (١) وقد أرجع (هيسون) _ - Hob-وثبدو عليها مسحة إيرانية . صينية ظاهرة (١) وقد أرجع (هيسون) _ (٣) son وندك بمقارنتها يلاطات القاشاني التى تزين مسجد وقبة التوريزى بدمشق والتى ترجع لنفس التاريخ ، بينما ألبتت الحفائر التى أجراها أصلانابا Aslanapa عام ١٩٦٤ عام ١٩٦٤ حول الأفران القديمة فى مدينة أزنيك أن هذا النوع من الخزف من إنتاج هذه المدينة فى فترة النصف الأول من القرن ١٦ (١٤)

ويتضح فى مجموعة الأوانى التى أخرجتها الحفائر التشابه من حيث مكونات الطيئة وخزف مدينة أزنيك بينما يغلب على زخارفها استخدام الزخارف العربية المورقة والأوراق الصغيرة ورسوم الأزهار باللون الأزرق والأخضر على أرضية بيضاء .

وأهم مجموعة من هذه التحف عبارة عن مشكاوات خزفية تختلف تماما من حيث الشكل وأسلوب الزخرفة عن مثيلاتها المشمانية سواء ما أنتج قبل هذه الفترة أو تلك التى أتتجت فنى النصف الثانى من القرن السادس عشر الميلادى واستخدم فيها اللون الأحمر المرجائي

⁽٢) د. سعاد ماهر الخزف التركي (القاهرة ــ ١٩٦٠) ص ٣٢.

Hobson (R. L.) ., A Guide to the Islamic pottery of the Near East (Y) (British Museum: 1932) P. 79.

Lane (A.)., Later Islamic Pottery (London - 1957) P. 42. (Y)
Asuman Kotsuk, Iznik Ceramics Known as " Golden Horn ware " (t)
(Sanat, Yil. 3 Say 7 Hasiran (1977) P. 190.

والنظرة الفاحصة المدقفة لإحدى هذه المشكاوات توضح مدى قربها من أشكال المشكاوات الخزفية المملوكية وذلك من حيث مقارنتها بالنماذج التى وصلتنا من العصر المملوكي مثل المشكاة الخزفية التى يحتفظ بها متحف الفن الإسلامي (٢٠ أو المشكاوات الزجاجية ذات البدن المنتفخ المسحوب إلى أعلى (٢٠ ذلك من حيث الشكل ، كما تتضع هذه الصلة أيضا في أسلوب الزخرفة بواسطة المروق النباتية على هيئة لفائف متناسقة تخرج منها وريقات نبائية وازهار محورة إلى جانب استخدام الكتابات على أرضية من الزخرفة النباتية وعادة ما تتممل على مورة النور

وإذا كان هبسون ولين قد أشارا إلى وضوح التأثيرات الإيرانية الصينية على هذا النوع من الخزف فإن ذلك يعتبر أمرا منطقيا وطبيعيا ، فقد تأثرت صناعة الخزف في العصر المملوكي بتأثيرات إيرانية وصينية واضحة ولا سيما في التحف التي استخدم في تزيينها اللون الأزرق على أرضية بيضاء . والاحتمال القائم هو أن مجموعة من الخزافين المصريين الذين نقلهم السلطان سليم معه إلى تركيا هم الذين قاموا بصناعة هذا النوع من الخزف الذي عرف باسم خزف ميلتس أو أن يكون قد قام بصناعته خزافين أتراك حاولوا تقليد زخارف المشكاوات الزجاجية المملوكية .

أما في مجال السجاد فقد كان لمصر باع طويل في صناعة السجاجيد في العصر المملوكي وإن كانت هذه الصناعة تختلف في تركيا العثمانية اختلافا بينا عن تلك المصنوعة في مصر ولا سيما في الزخرفة ، إلا أن بعض الكتاب يرون أن هذه الصناعة تأثرت في تركيا العثمانية بتأثيات مملوكية ظاهرة وعلى رأس هذا الفريق (كارل ديوري) Garel J. Dury إذ يذكر أن سجاجيد المقرن

⁽١) مشكاة خزفية من عمل البنزاف فزال (من مقتنيات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة) .

⁽٢) مشكاة زجاجية باسم الأمير الماس ترجع إلى حوالي سة (٧٣٠هـ) وقم سجل ٣١٥٤ .

السادس عشر الميلادى والتي صنفت على أنها سجاجيد عثمانية بسبب العثور عليها في تركيا إلا أن الحقيقة تكمن في أنها صنعت بمصر^(١).

وبدلل ديورى على صحة افتراضه قائلا و بأن أقدم أمثلة السجاجيد الأناضولية تعود إلى القرن الثالث عشر الميلادى أى إلى العصر السلجوقى ثم يحىء بعد ذلك فترة تزيد عن القرنين حين تظهر لنا سجاجيد عشاق فى النصف الثانى من القرن السادم عشر الميلادى والسبب الذى أدى إلى اختفاء هذه الصناعة المثار إليها غير معروف (١٠).

ويضيف ديورى قائلا أن هناك صلة بين زخارف هذه السجاجيد وخاصة تلك التى زينت بالبخاريات المزخرفة بالزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) وبين الزخارف المملوكية من حيث الشكل وأسلوب التنفيذ (١٢).

ومما يدل على قوة التأثير المصرى على السجاد العثماني أن سلاطين الدولة العثمانية كانوا يلحون في طلب صناع السجاجيد القاهرية للسفر إلى إستانبول والعمل هناك في مصانعها وقد سافر فعلا في عهد السلطان مراد الثالث (١٥٧٥ ـ ١٥٩٥م) أحد عشر صانعا قاهريا أخذوا ممهم من القاهرة كميات وافرة من الصوف المصبوغ(٤).

كما يتضح التأثير المصرى المملوكي على الفن العثماني بوضوح في فن التجليد وإذا كان هذا الفن كما يقول (زاره) Sarre قد قام على أكتاف المجلدين الإيرانيين ففي نفس الوقت لا يمكن أغفال دور المجلدين المصريين

Dury (J. C)., Art of Aslam (Germany - 1970) P. 185. (1)

Dury (J. C)., Op. Cit., P. 185.

Dury (J. C)., Op. Cit., PP. 188 - 189.

 ⁽³⁾ د. عبد الرحمن فهمى ٥ السجاد ٤ ضمن كتاب القاهرة تاريخها آثارها وفنونها) (القاهرة _ ۱۹۷۰) مر ۵۸٥ .

الذين أرسلهم السلطان سليم الأول بعد فتحه لمصر (١) ويتضع هذا التأثير في نقل بعض الأساليب الصناعية الجديدة من ناحية واستخدام الزخارف والتكوينات المملوكية وخاصة عنصر البخارية المزينة بالزخارف العربية المورقة .

أما فيما يتملق بصناعة المنسوجات فالواضع أن الأتراك العثمانيين قد أحرزوا تقدما كبيرا في هذه الصناعة متأثرين في ذلك بما ورثوه عن أسلافهم السلاجقة ، كما أنهم تأثروا أيضا في هذا المجال بالفنانين المصريين فقد زحرف العثمانيون منسوجاتهم بواسطة طبع الزحارف على الأقمشة بمد نسجها وقد كانت هذه الطريقة من الطرق المفصلة بشكل ملحوظ في عصر المماليك وقت العثماني لها وليس من المستبعد أنها قامت في تركيا العثمانية على يد عمال من مصر يحذقونها ، وقد أطلق العثمانيون على القماش المزحرف بهذه الطريقة اسم (منسوجات اليزما) Yazma (الطريقة اسم (منسوجات اليزما) Yazma (

كما تتضح التأثيرات المملوكية في التحف المعدنية في القرن السادس عشر الميلادي من حيث استخدام الأشكال وبعض العناصر الزخوفية المملوكية (٢) وبعض العبارات التي وردت على التحف وما اشتملت عليه من ألقاب مختلفة . خلاصة القول في هذا المضمار أن علاقة مصر بالدولة العثمانية كانت علاقة تأثير وتأثر وكان هذا التأثير يتفاوت وفقا للأحوال السياسية التي مرت بها مصر من قوة وضعف وكانت الروح المصرية تتضح في الفترات التي تضعف فيها ملطة الحكومة المركزية في إستانبول ونجد أفضل مثال لذلك فترة حكم على

sarre, Islamic Book binding (1933) P. 17.

⁽٣) يتضح التأثير المملوكي على المعادن العثمانية في اقتباس أشكال التتاثير المملوكية الذي تتميز بالشكل النصف الهروطي مثال ذلك تنور فضى من صناعة تركيا في القرن ١٦ والذي يشهه تناثير السلطان قايداي .

 ⁽ راجع : معرض الفنون المعدنية والعشبية الإسلامية) ۱۹۸۳ (تركيا _ إستانبول) لوحة
 رقم ۱۲ .

بك الكبير التي صاحبت ظهور المدرسة المحلية في الفن.

ويتضح لنا من المرض السابق أن الأتراك المتمانيين لم يكونوا ضد الحركة الحضارية أو الفنية في مصر أو غيرها من الولايات المتمانية فتمتع كل قطر بشخصيته على الرغم من التبعية السياسية للدولة العثمانية . ولعل ما كتبه الرحالة التركي أولياجلبي عن مصر في الجزء الماشر من رحلته والذي خصصه لهذا الغرض ينهض دليلا قويا على أن المشمانيين لم يصملوا على أن تظل عاصمتهم إستانبول هي الوحيدة للتمتعة بتواجد النابغين في شتى الجالات الحضارية ، كما أنها تنهض دليلا قويا على استمرار عجلة التقدم والبناء في شتى المغلان المعمارية والزخرفية بالقاهرة وغيرها من المدن .

وقد وصل هذا الرحالة إلى مصر أول مرة عام ١٩٧٧ م وعاد إليها من سياحته في أفريقيا عام ١٩٧٦ ، أما تاريخ مغادرته القاهرة آخر مرة فغير معروف .

وقد قدم لنا أوليا جلبى إحصائيات على قدر كبير من الأهمية بالنسبة للمشتغلين بعلم الآثار والحضارة الإسلامية ومن هذه الإحصائيات عن القاهرة أن بها ثلاثة آلاف معمارى نساج متخصصين في عمل ستائر الكمبة ومائة وخمسون مجلدا للكتب وثلثمائة وخمسون بناءا متخصصين في بناء الحمامات كما ذكر أنه كان يوجد في مصر في ذلك الوقت ستة آلاف ومائة وست وسيعين مدرسة أولية وثلث هذا العدد في القاهرة وحدها أي ما يقرب من ألفين وخمسين مدرسة أولية (كتاب).

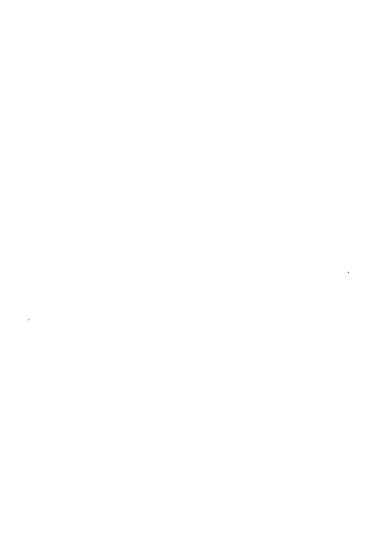
وعن مساحة خان الخليلي يحدثنا أيضا أولا جلبي ويذكر أنها كانت تبلغ مائة في مائة ذراع وبه مائتي دكان ومبناه مكون من أربعة طوابق وبالخان جامع صغير ، وفي بولاق خان يحمل نفس الاسم أيضا .

ومما يدل على ازدهار الحياة الطبية في مصر يذكر لنا أوليا جلبي أنه كان

بالقاهرة ستون جراحا وأربعين طبيبا وماتتين وتسعون صيدليا هذا غير الذين يحملون في الحكومة من الجراحين والأطباء والصيادلة كما ذكر أن القاهرة كانت مركزا عظيما لصناعة الأدوية وأنه كان يصدر منها إلى بقية البلاد المثمانية وإلى أوروبا.

ونما هو جدير بالذكر أن أوليا جلبى لم يكن متزوجا لمرض ألم به استمر مبعة وعشرون عاما عقم بسببه ويحكى أنه شفى من مرضه هذا فيما بعد وأخط جسمه يسمن بعد أن كان نحيالا وتم شفائه بواسطة دواء يسمى الترياق الفاروقي يستخرج من الثعابين في مستشفى قلاوون بالقاهرة ولم يكن هذا الدواء يحضر إلا في مصر ولمرة واحدة في العام ويصدر إلى إستانول(١١). ويثبت لنا ذلك أن العثمانيين لم يكونوا ضد الحركة التعليمية أو الطبية في مصر . فقد كان بوسعهم أن يقوموا بترحيل هذه المجموعة من الأطباء والصيادلة إلى مدينة إستانبول وذلك للإستفادة بخراتهم في هذا المجال ولكنهم أبقوا عليهم .

 ⁽١) راجع في ذلك : د. محمد حرب عبد الحميد ، هجربة مثيرة لرحالة تركى مضى ٤٤ عاماً في ٢٣ دولة . العربى ، ستمبر ١٩٨١م ، ص ١٠٤ - ١٠٠٧ .



البلاطات والتحف الخزفية

تأثرت زخرفة العمائر في مصر في المهد العثماني تأثرا واضحا بطريقة العثمانين المفضلة في زخرفة الجذوان والمتمثلة في استخدام الكسوة الجزفية . وقد مر هذا الاستخدام في مصر العثمانية بعدة مراحل أو أدوار أن يتسنى لنا فهمها بصورة واضحة دون الإشارة إلى نقطة هامة ، وهي أن مصر قد عرفت هذا الاستخدام قبل العصر العثماني(1).

فقى بداية القرن الرابع عشر الميلادى ظهر أسلوب جديد فى زخرفة العمائر المملوكية بمصر وتمثل هذا الأسلوب فى استخدام البلاطات والفسيفساء الخزفية فى تكسية قمم وأبدان المآذن^(۲) ورقاب القباب^(۳) والقباب⁽³⁾ والجدران⁽⁶⁾. (اللوحات أرقام ۱ ، ۲ ، ۲ ، ۵ ، ۵).

 ⁽١) عرفت مصر هذا الأستخدام قبل العصر الإسلامي إذ استخدمت البلاطات الخزفية في عصر الدولة القديمة في كسوة جدران الحجرات السفلي من هرم مقارة المذج إذ كسبت ببلاطات خزفية صغيرة الحجم مقاس ٢ × ٣٦٨٠ مم وهي ذات لون تركولزي .

⁽۲) تعتبر مقذنة (خانقاه يهبرس الجائنكير – ٥٠٧هـ / ١٣١٠م) المثال الأول لهذا الاستخدام بمصر تليها مفذتني مسجد الناصر محمد بالقلمة (٥٣٥هـ / ١٣٣٥م) ثم مفذنة مدرسة السلطان المغرري (٥١٠هـ / ١٥٠٤م) قبل أن يطرأ عليها التغيير الذي نراه الآن ، والمتلغة التي شيدها بالأزهر وما نزال قائمة (١٩٥٦هـ / ١٥٥٠م).

⁽٣) من أقدم أمثلة استخدام الفسيفساء الخزفية في زخرفة رقاب القباب رقبة قبة صبيل الناصر محمد بالتحاسين ٧٧٧هـ/ ١٣٤٥م) ورقبة قبة مسجد اصلم البهائي (٣٧٤هـ/ ٢٩٣٥م) محمد بالتحاسين ٧٧٧هـ/ ١٣٤٥م) أما المثلل الأول) ثم رقبة قبة خرائم المثلل الأول لاستخدام البلاطات الخزفية في كسوة رقاب القباب بسصر فيظهر في رقبة قبة ضريح الأمير طشتمر (حمص أخضر) ، (٧٧٥ هـ / ١٣٣٤م) ثم قبة ابن غراب التي شيدت قبل عام (٨٠٨ هـ / ١٤٠٨م) بإيها رقبة قبة مدرسة الغوري ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بهذه الجموعة من البلاطات أرقام سجل من (٩٦٨ ـ ١٥٧٥) .

 ⁽٤) من أقدم الأمثلة قبة إيران الناصر محمد (٧١٥ هـ ١٣٦٥م) (مندارة) ، قبة الإمام الشافي (في فرة تجديد قايناي أو الغيري) .

 ⁽٥) نذكر منها (نفيس سبيل السلطان قايتهاى (٩٠١ هـ / ١٤٩٦م) ونفيس خاص بأحد أبنية السلمان جدادط .

ويعتبر القرن الرابع عشر لليلادي عصر نهضة فنية رائعة في مصر ساعد على ذلك العلاقات الطيبة لدولة المماليك مع العالم الخارجي بصفة عامة والشرق بصفة خاصة مما أدى إلى تطعيم الفنون بمصر بعناصر فنية جديدة ظهرت آثارها واضحة في صناعة الخزف والبلاطات ، ويبدو واضحا أن فكرة التكسية بالخزف قد عرفتها مصر في العصر الملوكي عن إيران ، وإذا كانت البلاطات الخزفية قد عرفت في إيران قبل ذلك التاريخ بأربعة قرون على الأقل فإنه من خلال ذلك يتمضح لنا أنه كان هناك وقت كاف لكي ينتـقل هذا الأسلوب الفني إلى القاهرة في العصر المملوكي . وإنْ كانت البلاطات الخزفية المملوكية لم تكن ذات شكل مجمى ولا تتشابه مع مثيلتها الإيرانية المعاصرة من حيث الألوان والشكل العام والزخارف ، كما أنها لم تكن مذهبة ولا تخمل أسماء صناع أو تواريخ للصناعة إلا أنه من الثابت أن فكرة الاستخدام قد أتت من إيران ، أما مكان صناعة هذه البلاطات فقد كان بمصر وأن صناعها إما أن يكونوا إيرانين الأصل أو صناع مصريين تعلموا هذا النوع من الإنتاج الخزفي على يد هؤلاء لاصناع الذين هاجروا عدد كبير منهم من إيران والعراق مع من هاجر من الصناع إلى الشام ومصر فرارا من غزو المغول لشرق العالم الإسلامي في القرن الثالث عشر الميلادي .

وتنقسم البلاطات الخزفية المملوكية إلى نوعين ، النوع الأول ويتمثل في البلاطات ذات اللون الواحد والذى قد يكون أخضر أو أزرق أو تركواز ، والنوع الثانى ويتمثل في البلاطات ذات الزخارف الكتابية والهندسية والزخارف العربية المورقة والتي يغلب على ألواتها اللون الأخضر والأزرق والأسود .

غير أننا نلاحظ أن هذه الصناعة قد أصابها التدهور في نهاية هذا العصر ، ويبدو ذلك واضحا في مجموعة البلاطات الخزفية التي كات تكسو رقبة قبة الغورى ونلمس هذا الضمف في خشونة المظهر روداءة الطينة التي تكثر بهما الشواتب بالإضافة إلى سمكها الكبير وألوانها الزرقاء غير النقية المستخدمة على أرضية بيضاء غير ناصعة .

ولم يكن من الطبيعي أن تنطفي شعلة نار مواقد أفران مصانع الخزف المملوكية في يوم وليلة عقب دخول الشمانيين القاهرة في عام ١٥١٧م . وفي الوقت نفسه لم يكن بالشيء السهل على خزافي المدرسة المملوكية أن يتخلوا فجأة عن أساليهم وينتجون أعمالا خزفية وفقا للأساليب العثمانية . ولذلك مجد أن هذه المصانع تستمر في إنتاجها الخزفي حتى منتصف القرن السادس عشر الميلادي وفقا للأساليب والزخارف المملوكية سواء في إنتاج بلاطات ذات لون واحد هو الأخضر في أغلب الأحيان أو إنتاج بلاطات ذات زخارف مرسومة شحت الطلاء باللون الأزرق أو الأخضر .

وفى النصف الثانى من القرن السادس عشر اليلادى لا نجد فى عمائر القاهرة المشمانية أى استخدام للبلاطات الخزفية ، واستمر هذا الحال حى مطلع القرن السابع عشر الميلادى فنجد البلاطات الخزفية تعود للظهور مرة أخرى إذا استخدمت فى زخرفة العمائر فى هذا القرن بلاطات خزفية ذات أسلوب جديد يختلف من الناحية الزخرفية والصناعية عن الأسلوب المتبع فى القرن السادس عشر الميلادى والذى يعتبر استمرارا للأسلوب المعلوكى .

وقد تميزت هذه البلاطات بالتنوع الواضع من حيث الزخارف والألوان والطينات والأشكال ، وتخديد المكان الذى صنعت فيه هذه البلاطات على قدر كبير من الأهمية أو بمعنى أوضع هل صنعت محليا ؟ أم أنها مجلوبة من تركيا العثمانية ؟ كما أنه ليس من السهل أن نقرر أو نجزم بأن هذه البلاطات تنسب إلى أى من طوائف صناع الخزف في القاهرة ، كما أن قلة الكتابات التي تشير إلى يعض الأسماء أو التواريخ وندرة المعلومات التي وصلتنا عن هذه المساعة تفرض علينا أن نلتزم بالأسلوب الصناعي والزعرفي أكثر من اعتمادنا

على المركز الصناعي في معظم الأحيان في تأريخ البلاطات الخزفية في عمائر مصر الشمانية .

ويمكننا في هذه الحالة على سبيل المثال نسبة البلاطات التي محتوى زخارفها على اللون الأحمر الطماطمي (المرجاني)(١) إلى تركيا العثمانية ذلك أن هذا اللون قد تفرد به منطقة آسيا الصغرى وصار يميز متنجانها من الأواني والبلاطات الخزفية منذ النصف الثاني من القرن السادم عثر الميلادي . وعلى ذلك فإن البلاطات الخزفية بعمائر مصر المثمانية المستخدم فيها هذا اللون تكون مستوردة من تركيا وليست من صناعة مصر أو القاهرة والتي تميزت بلاطائها الخزفية باستخدام اللون الأزرق أساسا إلى جانب الأخضر(٢) كما أنه لا يمكن الاعتماد فقط على تاريخ تأسيس الممائر في تأريخ البلاطات الخزفية المرحودة بل يجب في مثل هذه الحالة أن تفحص حجينة البلاطات وزعارفها والألوان المستخدمة فيها (٢) ويتضع ذلك في العمائر التي تمود لقترات زمنية تسبق الفتراة العثمانية التي زخرفت بالبلاطات الخزفية في المهد العشماني ، وأيضا في المهد العشماني ، وأيضا في المعائر العثمانية عليها في التاريخ .

كما تأثرت صناعة البلاطات الخزفية بمصر في القرن الثامن عشر الميلادي إلى جانب الأساليب المشمانية بأساليب فنية جديدة من الناحية الزخرفية والصناعية نتيجة للتيارات الفنية التي أنت من شمال أفريقيا والمغرب من ناحية ، ومن أوربا من ناحية أخرى ، وبدأت هذه التأثيرات تلعب دورا واضحا في هذه

⁽١) غيم المنواف الشمائي في إنتاج أنواع من المنزف والبلاطات عجمع في أسلوب صناحتها بين الرسم عجت الطلاء الزجاجي وفوقه في أن واحد عن طريق استخدم هذا اللون الأحممر القرمزى .

Lane Pool (S.) The Art of the Saracens in Egypt (London P. 236 . (Y) Builer., (A. J). Islamic pottery (London - 1922) P. 171

⁽٣) د. معاد ماهر الخزف التركي (القاهرة .. ١٩٦٠) ص ٦٧ .

الصناعة منذ بداية النصف الثاني من القرن الثامن عشر الميلادي وحتى نهايته .

وإذا كانت مصر قد اعتمدت فى زخرفة مبانيها فى القرن السابع عشر الميلادى والنصف الأول من القرن الثامن عشر الميلادى على البلاطات الخزفية المستوردة من الدولة العثمانية من مدينة أزنيك أو كوتاهية أو استانبول فقد قدر لهذه الصناعة أن تنهض مرة أخرى فى البلاد وقد حمل الخزافون المغاربة الذين أتوا من شمال أفريقيا لواء هذه النهضة الفنية وبذلك ولدت مدرسة محلية مصرية جديدة فى صناعة الخزف والبلاطات الخزفية فى هذه الفترة لها مميزاتها الواضحة . وغدت القاهرة وغيرها من المدن مثل الإسكندرية ورشيد ودمياط وأدفينا مراكز صناعة لهذه المدرسة المحلية المصرية .

البلاطات الخزفية في القرن السادس عشر الميلادي :

أول : البلاطات الخزفية في القباب :

1 _ مسجد سليمان باشا (سارية الجبل)(١) ٩٣٥هـ/ ١٥٢٨م :

استخدمت البلاطات الخزفية التي صنعت وفقا للأساليب المملوكية من

⁽۱) يذكر المقريزى: (المراحظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار ، طبعة الأوفست ج ٢ ص المساجد منها مسجد قبطة الجبل: أنه كان يوجد على الجبل قبل بناء القلعة حدة مساجد منها مسجد قبطة أشأه أبو منصور قبطة الحافظ أبو الطاهر السلقى عند حديثه عن جاء قبل المسرد على المجبد على المسجد قبطة أنه كان يوجد بالقلعة مسجد الرديني ولقد ألبت أحمد رمزى اعتمادا على ما المنصور قبطة أنه كان الحبد أتشأه أبو منصور قبطة الأرمني الذي كان والها على المتصدرة في العصر القاطمي منة ٥٣٥هـ وأن هذا للسجد قد انتقل إليه أبو الحسن الرديني واستمر في التدريس به إلى أن مات منة ٥٤٥هـ ويكمل على مبارك (الخطط التوفيقية الجديدة لمصر والقاهرة ـ بولاق منة ١٣٠٦ هـ ـ ج ٥ ص ١٤) تاريخ المسجد فيذكر أنه في سنة ٥٩٥هـ جدد هذا الجلم سليمان بانا الذي كان واليا على مصر كما عرابت على الملوحة التأسيسية أعلى الب المنهى عرابات على الموحة التأسيسية أعلى الب المنهى عرابت على الموحة التأسيسية أعلى الب المنهى عرابت على الموحة التأسيسية أعلى الب المنهى عرابت على الموحة التأسيسية أعلى الب المنهى عرابية عرابية على الموحة التأسيسية أعلى الب المنهى عرابية عرابية على الموحة التأسيسية أعلى الب المنهى عرابية على الموحة التأسيد أعلى البه المنهى عرابية على الموحة التأسيد المناب المنهى عرابية على الموحة التأسيد المناب المنهى الموحة المناب المنهى الموحة المناب المناب المنهى الموحة المناب المنهى الموحة المناب المنهى الموحة المعلم عرابة المناب المنهى الموحة المعلم عرابة المعلم عرابة المعلم عرابة المعلم عرابية المعلم عرابة المعلم عرابة المعلم عرابة المعلم على الموحة المعلم عرابة الم

راجع : د. سعاد ماهر : مساجد مصر وأولياؤها الصالحون ج ٢ ، ص ٢٨ ، ٢٩ .

حيث الطينة والألوان في كسوة قباب هذا المسجد فتكسو القبة الكبيرة والقباب الصغيرة بلاطات خزفية ذات لون واحد وهو اللون الأزرق الداكن^(١) (لوحة رقم 1 ، ٧).

٢ ـ قبة الشيخ سعود^(٢) (٩٤١هـ/ ١٥٣٤م) :

تكسو البلاطات الخزفية الجزء السفلى للقبة من الخارج . وتأخذ هذه البلاطات الشكل المربع وهى ذات لون واحد هو اللون الأخضر وذلك فى ستة صفوف متتالية وهناك احتمال قائم فى أن تكون المساحة المتبقية من القبة كانت مكسوة بالبلاطات الخزفية أيضا . وقد ثبتت هذه البلاطت بواسطة مسامير مدقوقة فى منتصف كل بلاطة ، وقد استخدم هذا الأسلوب فى لمست البلاطات الخزفية فى العصر المملوكي فى قبة الإمام الشافعي حيث ثبتت بواسطة مسامير ذات رؤوس كبيرة مدقوقة بين المساحة الفاصلة بين كل بلاطة وأحزى . وهذه البلاطات بقبة الشيخ سعود صنعت وفقا للأساليب المملوكية كما يتضح من طينتها والوانها وطريقة لصقها . (لوحة رقم ٨) .

⁽١) ذكر الرحالة أوليا جلبي بعض المطومات عن هذا المسجد والبلاطات العنوفية التي كانت تزين قبايه حيث أشار إلى أن للجامع قبة واحدة كبيرة مدورة ذات لون كحلي (الأورق الداكن)، وفي موضع آخر بذكر أن القب الكبيرة والقبب الصغيرة جميمها مستورة (أي مكسوة) بقيشائي كحلي اللون والذي يراه من بعيد يظن أنه رصاص . كما ذكر أوليا جلبي أيضا أن هذه الكسوة الخزفية من القيشائي الصيني وإن كان من الراجع أنها صناعة محلية .

⁽٣) يذكر على مبارك (المرجع السابق مجلد ا المجزء الثاني ص ٥٠ ا) ؛ أن هذه القبة تقع في شارع سويقة العزى المتضرع من شارع سوق السلاح وكان أصلها زاوية صفيرة بداخلها ضرح الشيخ سعود الجذوب عليه قبة خضراه (يرجع ذلك إلى ظبة الماون الأعضر على المباركات التي تزينها) يناها له سليمان يلشا عام ١٥٢١هـ ١٥٣٤ م . وترجم له الشعراتي في طبقاته وقال ؛ أنه مات سنة إحدى وأربعين وتسعمائة ودفن في هذه الزواية فعرف به .

٣ _ المدرسة السليمانية(١) (٩٥٠هـ/ ١٥٤٣م) :

كسيت القباب الصغيرة التي تغطى غرف الطلبة ببلاطات خزفية ذات لون أخضر .

وقد اندثرت معظم هذه البلاطات ولم يتبق منها إلا أجزاء قليلة جدا في عدة مواضع بهذه القباب ، ويتضع لنا من النماذج السابقة أن تكسية رقاب القباب بالبلاطات الخزفية وإن كان قد ظهر في بداية القرن ١٤ م إلا أن التطور إلى كسوة القباب بتمامها كان في العصر المثماني في القرن ١٦م كما نرى ذلك في قباب مسجد سليمان باشا بالقلعة وقبة الشيخ سعود وقباب المدرسة السليمانية .

ثانيا : البلاطات الخزفية في رقاب القباب والمداخل والنوافذ : 1 ـ قبة الأمير سلمان(٢) (١٩٥٨هـ/ ١٩٥٤م) :

تعتبر هذه القبة من أجمل القباب التي شيدت في العصر العثماني بمصر، وقد بنيت وفقا للأسباب المملوكية ، كما زينت أيضا ببلاطات حزفية تنتمى في أسلوبها الزخرفي والصناعي للطراز المملوكي . فقد كسيت رقبة القبة ببلاطات حزفية مربعة الشكل وذلك في صفين ، وهي ذات زخارف نباتية

⁽۱) يذكر على مبارك : الرجع السايق (مجلد ج ٢ ص ٣٥) هذه المدرسة باسم التكهة السليمانية وأنها تقع بشارع الروضة ، كما ذكر أيضا أنها كانت تعرف أولا ياسم مدرسة سليمان باشا همرها الأمير سليمان باشا في سنة خمسين وتسعمائة ، كما أن فهرس مصلحة الآثار يشير إليها تحت اسم تكية ، والواقع أنها مدرسة لسيبين هامين يرجع أولهما إلى تخطيطها فلنى يمثل طراز المدرسة المشمانية والذي تأثرت به همارة المدرسة في القاهرة في القرارة .

القرن ١٦ م وثقيهما إلى الموحة التأسيسية الذي تعلو مدخلها الرئيسي والتي تشير إلى أنها مدرسة .

⁽٢) تقع هذه القبة في جبانة الماليك بالصحراء .

وكتابية نفذت باللون الأزرق على أرضية بيضاء وتشير هذه الكتابات إلى نص قرآني (١) بخط الثلث المملوكي يتسخله أشكال الأزهار والوريدات والأوراق النباتية (لوحة رقم ٩) كما تكسو البلاطات الخزفية (النفيس) الذي يعلو مدخل الضريح بين العتب والمقد العانق وكذلك فتحات (النفيس) أعلى النوافذ التي تفتح النتان منها في كل من الضلع الغربي والشرقي وواحد في الضلع الشمالي ، وقوام زخارف هذه البلاطات فرع نباتي يأخذ شكل القلب المتكرر والذي يزداد كبرا في الحجم كلما الخية إلى مركز (النفيس) ، ويحصر شكل القلب داخله ورقة خماسية شاع استخدامها في الخزف والبلاطات الخزفية المعلوكية ولهذه الورقة اذبنان وتتهي يفرعين صغيرين ويتوسط كل (نفيس) كتابة داخل دائرة بالخط الثلث المعلوكي نصها :

١ _ (الله ربي) (الله ربي) في الناحية الغربية .

٢ ــ (الله ربي) (فتح من الله) في الناحية الشرقية .

٣ ـ (الله ربي) في الناحية الشمالية .

أما النفيس الذي يعلو المدخل فهو أكبر حجما وقد فقدت البلاطة التي تتوسطه والتي من المرجح أنها كانت تشتمل على زخارف كتابية تشبه تلك بأعلى النوافذ .

وقد نفذت هذه الزخارف باللون الأزرق والأخضر الساهت على أرضية بيضاء .

وبذكر (برجس Briggs) أن مدينة دمشق قد أنتجت في هذه الفترة بلاطات حزفية تتشابه مع تلك التي تزين قية الأمير مليمان وإن كان من

⁽١) آية الكرسي .

الصعب أن نجزم أن بعض من هذه البلاطات قد استوردت من دمشق (١) .

والحقيقة أن زخارف هذه البلاطات ذات صلة وثيقة بأعمال أخرى ترجع إلى العصر المملوكي مما يؤكد أنها من صناعة القاهرة في العهد العشماني .

البراطات الخزفية في القرن السابع عشر الميلادي :

أول: البلاطت الخزفية في رقاب القباب:

استخدمت البلاطات في هذه الفترة في كسوة رقاب القباب ونرى أقدم مثال لذلك في رقبة قبة مسجد سيدى عقبة (١٩٥١ هـ/ ١٦٥٥م) (٢) وإذا كانت معظم هذه البلاطات قد سقطت فلا يزال متبقيا من هذه الكسوة ثلاث بلاطات مربعة في الناحية الغربية للقبة ، وقرام زخارفها تصميم متكرر يتمثل في شكل الفازة التي تخرج منها زهور القرنفل على شكل حزمة (٢) وذلك باللون الأخضر والأزرق على أرضية بيضاء ، وهي من صناعة تركيا وليست من صناعة القاهرة وتعتبر هذه القبة ثاني قبة كسيت رقبتها في العهد العثماني بالقاهرة بواسطة البلاطات الخزفية إذ أن الأولى كانت قبة الأمير سليمان أغا بالقاهرة بواسطة البلاطات الخزفية إذ أن الأولى كانت قبة الأمير سليمان أغا

Briggs, (M. S) Muhammaden Architecture in Egypt and palestine (1) (London - 1944) P. 231.

⁽۲) يقع هذا المسجد في الطرف الجنوبي الشرقي لقرافة الإمام الشافعي لعقبة بن حامر هو السيد عقبة بن حامر عبي عقبة بن عامر عبي عقبة بن عامر عبي عقبة بن عامر عبي المصحابي من أعلام المسحابة ، ويقال أن البقمة التي دنن فيها عقبة أيضا قبر عمرو بن العامس وغيره من المسحابة وكانت غويهم القبة التي هدمها صلاح الدين الأيوبي وقام بإنشاء قبة عظيمة غيرها جددها ملك مصر الكامل ، وفي سنة ٢٦ - ١هـ ١٦٥٥ م وعني بتجديد المسجد وإنشائه على ما هو عليه الآن والي مصر الوزير محمد بانا سلحدار الملقب بأي النور .

 ⁽٣) نالاحظ أن هذا التصميم الزخرقي يرجع في ما قبل العصر الإسلامي إلى العصر الهلينستي
 وقد ورثه الفنان المسلم وطور فيه منذ بداية العصر الأموى وحتى نهاية العصر العثماني .

ثانيا : البلاطات الذرفية في المداريب :

بعتيس محراب مسجد الملكة صفية (١٩١٠هـ/ ١٩٢٠م) أقدم المجار محراب مسجد الملكة صفية (١٩١٠هـ/ ١٩٢٠م) أقدم المجاريب المعمانية بمصر المزينة بالبلاطات الخزفية إذ تكسو كوشات عقد الحراب بالإعاات خزفية قوام زخارفها أفرع حلزولية رفيمة تخرج منها الأوراق المستنة المركبة والزهور وذلك بالملون الأزرق بدرجاته الحتلفة على أرضية بيضاء وهي ذاب صلة واضحة بتلك التي كانت تتجها مدينة أزنيك في هذه الفترة . (لوحة رقم ١٠) .

أما المبالي البناني لهذا الاستخدام فيتمثل في محراب قبة رباط الآثار (١٠٧٣ هـ. ١٩٦٧ م) (٢٠ إذ تكسر حنية الحراب بلاطات مربعة صغيرة الحجم بحون ؟ كل أربعة منها تصميم زخرفي يتمثل في شكل معين أو بخمي يتوسط كل بلاطة تنتهي زواياه بأشكال الزهور وبحصر داخله زهرة محالة بينما تشغل يقية المبياحة أفرع نباتية دقيقة تخرج منها زهرة عرف الديك واللالة المرسومتان يأسلوب محور . ويفصل بين كسوة حنية الحراب وطاقيته إطار من البلاطات المبينطيلة التي حجزت زخارفها النبائية باللون الأبيض على أرضية زرقاء ، أما بالمبتطيلة الحراب فكسيت يبلاطات تنشابه من حيث المقاس والزخارف مع تلك التين الجنية ، يتما غهد أن كوشات عقد الحراب يزينها بلاطات من الحجم التين الجنية ، يتما غهد أن كوشات عقد الحراب يزينها بلاطات من الحجم

⁽١) يقع هذا المسجد بحارة الداودية بشارع محمد على ، وعلى الرغم من أله قد أطلق عليه اسم سيدة وجي ٥ الملكة صفية ٥ إلا أن منشقه عو صمان أغا بن عبد الله أغا دار السمادة ثم أل تطبيق شرعي إلى سيئته الملكة صفية وعى زوجة السلطان مراد الثالث ووالده ابنه السلطان مجيد خان الثالث (حسن عيد الوهاب : تاويخ المساجد الأثرية ، القاهرة ١٩٤٦ البجزء الأول عي ٢٠٠٠ ، ٢٠٠٧).

 ⁽٢) توجد بيعني قبلع الرغام المرقوم باخيل هذه القبة عليها بأحرف ثلث مربعات من الشعر وتاريخ
 (٢٧ - (٩٠) ولا شك أن هذ التاريخ بشمير إلى التجديد الذى حدث في هذا المسجد في الجهاد الطبائي (محاضر لجنة جفيظ الآبار الهربية عن عام ١٩٠٠ ... ص ١١٧) .

الكبير قوام زخارفها تصميم متكرر يتمثل في زهرة الرمان المركبة التي تتوسط كل بلاطة يحيط بها الأفرع والأوراق النبائية المسننة الكبيرة الحجم .

وقد نفذت معظم زخارف هذه البلاطات باللون الأزرق على أرضية بيضاء وهى ليست من صناعة القاهرة بل جلبت من تركيا ويتضع ذلك من زخارفها وألوانها والطلاء الزجاجي والطينة البيضاء الناصِمة .

كما استخدمت البلاطات الجزفية في هذه الفترة في كسوة مناطق دائرية تعلو المحاريب(۱) ونرى أول مثال لهذا الاستخدام في مسجد أق سنقر الفرقاني (۱۰۸۰ هـ/ ۱۹۲۹م)(۲) إذ تعلو المحراب منطقة مستديرة زينت ببلاطة خزفية قوام زخارفها زهرية تخرج منها أزهار القرنقل على شكل حزمة وذلك باللون الأرزق على أرضية بيضاء ناصعة .

كما يظهر المثال الثانى أعلى محراب مسجد ذو الفقار بك (١٩٩٠هـ/ ١٩٨٠ م) إذ تعلوه منطقة مستديرة في الحجر تتوسطها منطقة مستديرة كسيت بالبلاطات الخزفية ذات الزخارف النبائية من أفرع وأزهار مرسوسة باللون الأخضر والأزرق على أرضية بيضاء ، وفلاحظ أن هذه المجموعة من البلاطات مجلوبة من عمائر سابقة وهي تفتقد إلى الانسجام والوحدة الفنية نتيجة لاختلاف الزخارف والألوان (٣).

⁽١) كانت هذه المنطقة في الفشرة السابقة على السهد المشمالي تؤين يواسطة النواقد المزينة بالزخارف الجعمية الملبسة في الزجاج الملون أو بمناطق مستشيرة أو مهمة تشفلها زخارف نحتا في العجيز خالها ما تكون عندسية .

⁽٢) يقّع هذا المسجد في درب سعادة وأمر يؤشاك الأمير أقل سقر الفرقائي هذه ١٩٨٠ هـ ... ١٩٦٩ م .

 ⁽٣) كسى مأمراب مسجد التي يرمق ببلاطات خزفية قرجع إلى صناعة مفيفة أزنيك في التصف الثاني من القرن ١٧ م.

البلاطات الخزفية في الواجمات :

اقتصر استخدام البلاطات الخزفية في هذه الفترة على كسوة مساحات صغيرة من واجهات العمائر مثل النفيس الذي يملو المداخل والنوافذ ، إلى جانب كسوة مناطق محدودة من واجهات الأسبلة والمساجد، وكانت البلاطات في هذه الحالة تلصق في أماكن تركت لها على هذه الواجهات وتكون الجفوت اللاعب ذات الميمات أطرا لها على جانبي اللوحة التأسيسية للمبني⁽¹⁾، وتسود معظم البلاطات وحدة زخرفية متكررة وسمت زخارفها بأحجام كبيرة والوان براقة حتى يتين الناظر إليها من مسافة بعيدة جمال وروعة ألوانها

وتنوعت زخارف بلاطات هذه الفترة من حيث المناصر والألوان إذ مجد تكرينات زخرفية جديدة مثل تلك التى تزين واجهة سبيل مصطفى سنان (٢٠ تكرينات زخرفية جديدة مثل تلك التى تزين واجهة سبيل مصطفى القرن (١٠٤٠هـ/ ١٦٣٠م) والذى يعتبر أقدم مثال لاستخدام البلاطات فى القرن الام بالقاهرة ، وتتمثل فى تصميم زخرفى عبارة عن دائرة مفصصة يتوسطها زهرة تخرج منها أفرع حلزونية فى شكل مروحى تنتهى كل منها بزهرة مركبة ، واشتملت هذه البلاطات على لمسات من اللون الأحمر المرجانى بالإضافة إلى الألوان السائدة مثل الأزرق والأخضر (لوحة رقم ١١).

⁽٧) يقع هذا السبيل يشارع سوق السلاح أتشأه مصطفى سنان باشا عام (١٠٤٠هــ) .

كما نجد تكوين زخرقى آخر ساد فى هذه الفترة عبارة عن رسم زهرة بأسفل كل بلاطة پخرج منها ورقتان مسئنتان مركبتان يعلوهما عنصر نباتى كأسى ينتهى من أسفل بزهور عرف الديك مثل تلك التى تزين واجهة سبيل وكتاب أودة باشى (۱) (١٣٠١هـ/ ١٦٧٣م) (لوحــة رقم ١٣٠١٧) . وتزين الواجهة الغربية والجنوبية لسبيل وكتاب حسن أها كوكليان (٢٠ ورين الواجهة الغربية والجنوبية لسبيل وكتاب حسن أها كوكليان (٢٠ ادم) ١٦٩٤م) بلاطان مربعة كبيرة الحجم تعتبر تقليدا بسيطا للبورسلين إذا اشتملت على عناصر نبائية صينية إلى جانب زخارف السحب المينية نفذت باللون الأزرق على أرضية بيضاء (لوحة رقم ١٥) .

البلاطات التس تكسه الجدران (من الداخل) :

تمتبر البلاطات الخزفية بمسجد آق سنقر (۱۲ ۱۰ ۱۰ هـ ۱۰ ۱۲ هـ ۱۰ ۱۲ هـ استخدمت في المدار ۱۰۹۱ من أهم مجموعات البلاطات الخزفية التي استخدمت في كسوة جدران الممائر العثمائية بالقاهرة في القرن ۱۷ م ، وتكمن أهمية هذه المجموعة في أنها عملت خصيصا لهذا المسجد برسوم موضوعه ويتضح ذلك في تكامل الأطر وتمائل الزخارف وتكسو البلاطات جدار القبلة بأكمله وكذلك المذن الذي قام إبراهيم أغا مستحفظان بإنشائه على يمين الداخل من الباب

⁽١) يقع هذا السبيل بشارع الجمالية في مواجهة خاتقاه سعيد السعداء أنشأه محمد فو الفقار بك عام (١٩٨٤ هـ/ ١٩٧٣م) وكمله أردة باشي من التركية أرده أى الفرقة ويطلقها الإنكشارية على المسكر و (ياشي) أى رئيس والأوده باشي هو رئيس للشتغلين بخدمة السلطان في أمرره الخاصة وخاصة لللبس راجع د. أحمد السعيد سليمان : تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرتي من الدخيل (القامرة سـ ١٩٧٩) ص ٣٣ .

 ⁽٢) يقم منا السبيل بضارع سوق السلاح أشأه حسن أغا كوكليان وكوكليان واحدة من الأرجانات السبة من طوانف الجد في مصر العشائية .

راجع د. عبد الرحمن زكى .. المرجم السابق ص ٧٢ .

 ⁽٣) أنشأ هذ المسجد الأمير آق سنقر الناصرى كما يذكر المقريزى (الخطط المقريزية ج ٢ ص٩٠٠ فيما بين باب الوزير والتبانة) .

الباب الرئيسي للمسجد عند نهاية الإيوان الجنوبي الغربي .

وتقوم الخطة الزخرفية على كسوة الجدران ببلاطات مربعة مقام Y £ X اسم ذات تعسيم متكرر يتكون أما من زهرة كبيرة مركبة لتوسط البلاطة يحيط بها ورقتان مستئنان متوجة بزهور اللاله أو من زهرية تخرج منها زهور القرنفل على شكل حزمة ، ويتخلل هذه الكسوات تجميعات مستطيلة تأخذ شكل عقود زينت كوشاتها بالزخارف العربية المورقة وتتدلى منها أشكال المشكاوات وشغلت هذه التجميعات إما برسوم أواني الزهور أو أشجار السرو المرسومة بأسلوب واقعى ، ونفذت معظم هذه الزخارف باللون الأزرق بدرجاته الي جانب اللون الأختضر وذلك على أرضية بيضاء (اللوحات أرقام ١٦ ، ١٧)

أما فيما يتعلق يمكان صناعة هذه المجموعة من البلاطات فإنه من الواضح أنها قد استوردت من تركيا ولم تصنع محليا ، ونستطيع أن نتبين ذلك من المميزات الغنية العالية لهذه البلاطات من ناحية الزخارف والألوان الجيدة غير المختلطة ، وطينة البلاطات البيضاء ونقارة الطلاء الزجاجي الشفاف وخلوه من الشوائب .

ويذكر (بروست)(١) أن هذه البلاطات تتشابه مع البلاطات الخزفية التى استخدمت في زخرفة حمائر مدينة إستانبول وبصفة خاصة المسجد (الجديد Yeni Jami) ولذا فهو يعتبر مجموعة البلاطات الخزفية التى تزين مسجد آق سنقر من صناعة تركيا أو سوريا .

Prost (M.C) Revetementes, ceramiques dans Monuments Mausulmans (\) de L'Egypte (Institut Français d'Archeologie Orientale du Carie (Tome IV) (1916).

Briggs, (M. S). Op. cit., P. 232.

ويمتبر هذا الرأى مقبولا إلى حد كبير فالراجع بالفعل أن تكون هذه البلاطات مستوردة من تركيا وأن يكون مكان صنعها مدنية أزنيك والتى ظلت المركز الرئيسي لصناعة الخزف والبلاطات حتى نهاية القرن السابع عشر الميلادى ، ويؤكد ذلك التجميعة الخزفية التى قام (اوقطاى أصلان آبا) بنشرها في كتابه (الفن التركي) (١) وهي تتشابه تماما مع إحدى التجمعات الخزفية التي تزين حائط القبلة على يمين الحراب بمسجد آق سنقر وإن كانت بخميعه القاهرة تخلو من الرسوم الحيوانية الموجودة في التجميعة الخزفية التي نزين (كشك بغداد) الذي شيد داخل قصر طوب قابي سنة (١٦٣٩ م) .

وعلى ذلك فالراجع أن يكون التاريخ الذى صنعت فيه البلاطات الخزفية بمسجد آق سنقر يقع في الفترة ما يين عام ١٦٣٩م وهو التاريخ الذى شيد فيه كشك بغداد ، وسنة (١٦٦٣م) وهو التاريخ الذى اكتمل فيه العمل بالمسجد الجديد بمدينة إستانيول (٢).

أما فيما يتعلق بنسبة هذه البلاطات إلى صوريا فمن الواضع أن سوريا قد عرفت في القرف المنسبة عرفت في التكسية عرفت في القرف المنابع عشر والثامن عشر الميلادي أسلوب مماثل في التكسية بواسطة بجميمات خزفية قوام زخارفها أشكال الزهريات التي تخرج منها الأفرع المنتهية بزهور وتخيط بها أشجار السرو التي يلتف حولها فرع نباتي حازوني تخرج منه عناقيد المنب(٢).

Aslanapa, (O)., Turkish Arts. Trans. by Herman Kreider (Islanbul. 1961) (V) pt. (XV).

⁽٢) بدء في تشييد هذا المسجد عام ١٥٧٦م وفرخ منه عام ١٦٦٣م وقد استفرق تشييده مدة كبيرة بسبب موت مهندمه ذلك أنه بعد وفاة السلطان محمد الثالث عام ١٦٠٣م انتقلت والدته الملكة صفية إلى القصر القديم وظل الحال كذلك مدة ٥٩ عاما حينما أمرت والدة السلطان محمد مصطفى أغا وإكمال العمل في هذا المسجد وتم ذلك عام ١٦٦٣م.

Lane (A.) A Guide to the Collection of Tiles (London - 1960) pt. 17 d. (٣) سليم عادل عبد الحق (كتوز متحف دمشق الوطني ـ دمشق ١٩٥٩ لرحة رقم ٥٩).

غير أنه لو عقدنا مقارنة بين زخارفها وأسلوب زخارف بلاطات إبراهيم أغا غيد أن هناك اختلافا في دقة الزخارف وأسلوب توزيعها وبصفة خاصة الزخارف العربية المورقة وزخارف الإطارات التي تأخد شكل الشرافات والتي يتضح فيها البساطة وعدم التعقيد . فمجموعة بلاطات القاهرة بجامع إبراهيم أغا تركية المسناعة وهي تسبق في التاريخ المجموعة المقلدة التي قام بصناعتها صناع سوريين تقليدا الأصل تركي أنتجته مدينة أزنيك ، ومما يؤيد وجهة نظرنا هذه التشابه المواضع بين الزخارف النبائية ورسوم الأزهار في التجميعات الخزفية بمجموعة إبراهيم أغا وبين الزخارف النبائية ورسوم الزهور على الأواني الخزفية التي أنتجتها مدينة أزنيك في النصف الثاني من القرن السادس عشر الميلادي والنصف الأول من القرن السابع عشر الميلادي (١) كما نلاحظ أيضا التشابه بين الزخارف المورية المنفقة على هذه البلاطات وبين زخارف الأوابيسك على أواني مدينة أزنيك المنتجة في نفس الفترة الرمنية (٢)

ومن النماذج المتأخرة لاستخدام البلاطات الخزفية في تزيين جدران المساجد في هذا القرن مجموعة البلاطات التي تكسو جدران الإيوان الجنوبي الشرقي لمسجد مصطفى جوربحي (٣) ميرزا (١١١٠هـ/ ١٦٩٨م)(٤). وتعتبر

Rackham (B)., Islamic pottery and Italian Mololica (London 1959): No. (1) 102, 103, 106; 111, 118, 119, 164.

Rackam (B)., Ibid., No. 184, 169. (Y)

⁽٣) جربجى : تركية من الأصل الفارسى (شور) بمحنى لذية وملح وبا بمعنى الطعام المطهو من الفهلوية Pak بمعنى للطبخ ، والشوريا فى الفارسية هى المرق ليس بينها وبين شرب العربية أى صلة والجوزياجى أو الجوريجية . ضابط إنكشارى ، يقول سامى بك : أنه يعادل البوزياشى ، وأنه كان يشرف على مرجل المرق فى للعسكر .

راجع : د. أحمد السعيد سليمان : المرجع السابق ص ٦٦ -

 ⁽٤) يقع هذا المسجد بشارع سيدى الخضيرى ببولاق أنشأه مصطفى جوريجى ميبرزا هام
 (١٠١هـ) كما هو مدون على اللوحة التأسية بالمسجد .

هذه الكسوة الخزفية أكبر مجموعة من البلاطات التى استخدمت في زخرفة جدران المماثر العثمانية القاهرية بعد مجموعة البلاطات الخزفية بمسجد آق سنقر (إيراهيم أغا مستحفظان) . ويتضح من إنسجام زخارفها وتكامل إطاراتها أنها عملت خصيصا لكسوة جدران هذا الإيوان الذي تكسو الوزرات الرخامية المصنوعة بطريقة الفسيفساء الجزء الأسفل منه لمسافة ثلاثة أمتار ثم تأتى بعد ذلك الكسوة الخزفية التي ترفع حتى سقف المسجد .

وقد تنوحت التصميمات الزخرفية في هذه الكسوة وإن ساد معظمها البساطة وخاصة في رسم المناصر النباتية الخالية من التعقيد والتركيب المألوف في زخارف البلاطات التركية ، وإن كان هناك تصميم يسود معظم البلاطات قوام زخارفه ورقتان مسنتان مركبتان عصران بينهما زهور القرنفل التي تخرج من أفرع حازونية تنتهي ببراعم الزهور غير المتفتحة وذلك إلى جانب بعض من أفرع حازونية تنتهي ببراعم الزهور غير المتفتحة وذلك إلى جانب بعض التصميمات الأخرى إذ نجد تصميم قوام زخارفة زهرية تخرج منها أزهار المرو وآخر المترنفل واللالة في توزيع زخرفي جميل يحيط بها أنصاف أشجار السرو وآخر قوام زخارفه فرعان نباتيان يمتدان في وسط البلاطة وينتهيان من أعلى وأسفل بعنصر كأسى يخرج منهما ست زهور متدابرة من زهور عرف الديك ثلاثة منها في كل جهة • اللوحات ٢٣ ، ٢٢ ، ٢٢).

وقد رسمت معظم هذه الزخارف في التكوينات السابقة باللون الأخضر والأزرق على أرضية خضراء فاتحة بالإضافة إلى لمسات من اللون الأحمر الطوبي كما حددت الرسوم باللون الأسود .

واتفردت بعض التصميمات باستخدام ألوان مختلفة عما سبق ذكره إذ نجد بعض البلاطات وقد زينت بالرسوم النباتية من أفرع حازونية رفيمة تنتهى بأوراق صفيرة يتخللها رسوم بعض الزهور وذلك باللون الأصفر الفامق على أوضية ذات لون أخضر . وهناك احتمال قائم بأن تكون هذه الجموعة من البلاطات الخزفية التى تكسو جدران أيوان القبلة بمسجد مصطفى جوربجى ميرزا (١١١هـ/ ١٦٩٨م) من إنتاج إحدى مصانع الخزف الصغيرة بمدينة أزنيك فى النصف الثانى من القرن السابع عشر الميلادى يؤكد ذلك استخدام المون الأحمر الشاماطمى الذى أصبح قريما من اللون الطوبى واللون الأصفر الباهت الذى اختفى منذ القرن السادس عشر الميلادى ثم عاد للظهور فى نهاية القرن السابع عشر الميلادى واستمر استخدامه فى القرن الثامن عشر الميلادى واللون الأخضر الباهت الذى لعب دورا واضحا فى زخارف هذه البلاطات ، كما أننا نلاحظ أن الزخارف المستخدمة فى هذه البلاطة قد سبق استخدامها من قبل فى البلاطات التى أنتجتها مدينة أزنيك فى النصف الأول من القرن السابع عشر الميلادى ، وإن اختلفت عن زخارف بلاطات مسجد مصطفى جوربجى مهرزا فى الألوان المستخدمة فيها والتى كانت تخدلف وفقا للفترات الختلفة التى تصنع فها اللاطات .

ومما هو جدير بالذكر أن بعض الدخلات وأرضيات النوافذ بالجدار الشمالى الشرقي لإيوان القبلة لهذا المسجد قد زينت ببلاطات صغيرة الحجم مقاس ١٠٠٠ مم قوام زخارفها مناطق تجمية الشكل تحصر داخلها زهور كبيرة أو مناطق مفصصة تحصر داخلها زخارف نبائية مرسومة بأسلوب هندسى ، وتكون كل أربعة بلاطات تصميم زخرفي متكامل وهي تنتمى إلى الأساليب المغربية التي عرفتها القاهرة في القرن ١٩٨٨ .

كما استخدمت البلاطات الخزفية في هذه الفترة في كسوة جدران حجرات الأسبلة ، ومن أبرز النماذج التي يتضح فيها هذا الاستخدام حجرة سبيل الأمير عمر أغا (١٦٠٣هـ/ ١٦٥٣م)(١) غير أن معظم هذه البلاطات قد سقط ونقل المتبقى منها إلى متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بناء على قرار

⁽١) يقع هذا السبيل بالتبانة يشارع سوق السلاح أنشأه الأمير عسر أفا سنة ١٠٦٣هـ.

لجنة حفظ الآثار العربية (١) وقوام زخارف هذه البلاطات الأفرع النبائية التي رسمت بأسلوب طبيعى وتخرج منها أزهار القرنفل واللالة والرمان وذلك باللون الأزرق والأخضر والأحمر المرجاني على أرضية بيضاء . وقد رسمت الزهور وأفرعها بطريقة أثرب إلى نموها الطبيعى منها إلى التوزيع الزخوفي المنتظم .

ويتضع من الآلوان المستخدمة في زحارف هذه البلاطات واشتمالها على اللون الأحمر المرجاني أنها من صناعة مدينة أرنيك في النصف الأول من القرن الآم، ومن النماذج المتكاملة للكسوات الخزفية التي تزين جدران الأسبلة سبيل يوسف أغا الحبشي (٢٠) (١٩٨٨هـ / ١٩٧٧م) حيث تكسو البلاطات الخزفية معظم جدران حجرة السبيل حتى السقف ، وقد تنوعت التصميمات الزعرفية المنفذة على البلاطات ، فمنهاأشكال الزهريات التي تخرج منها الزهول على هيئة حزمة ، أو الأشكال المفصصة التي يتوسطها زهرة مركبة يحيط بها ورقتان مسننتان كبيرتان ، أو الأفرع النباتية التي تخرج منها أزهار عرف الديك المتقابلة والمتدابرة حول زهرة مركزية يتوجها ورقتان مسننتان مركبتان ، وقد نفذت معظم هذه التصميمات باللون الأزرق والأخضر على أرضية بيضاء وهي من صناعة مدينة أزنيك في النصف الثاني من القرن السابع عشر الميلادي .

ولم يقتصر استخدام البلاطات الخزفية على تزيين العمائر الدينية والخيرية فى القرن السابع عشر الميلادى بل امتمد ليشمل العممائر المدنية وأبرز مثال لهذا الاستخدام يتمثل فى قاعة أم الأفراح بمنزل السادات (١٠٧٠هـ/

 ⁽١) عن محاضر جلسات لجنة حفظ الآثار العربية لعام ١٨٩٤ ص ١٢٣ انظر مجموعة متحف الفن الإسلامي أرقام سجل ١٥١٠ إلى ١٥١٠ .

 ⁽۲) يقع هذا السبيل بشارع البرادعي من خط الدرب الأحمر على يمنة السالك من باب زويلة طالبا النبانة أنشأه يوسف أغا دار السعادة وأنشأ فوق مكتبا انتطبيم أيتام المسلمين المقرآن الكريم .

على مبارك _ المرجع السابق ، مجلد (٣) جـ ٦ ص ٦٠ .

(١٦٥٩ م) (١٦ وتتكون هذه القاعة من إيوانين تتوسطهما درقاعة والإيوان الجنوبي الشرقي أكثر اتساعا من الإيوان الشمالي الغربي ، وقد كسيت جدران الإيوان الشمالي الغربي ، وقد كسيت جدران الإيوان البلاطات الجنوبي الشرقي بأكملها بالإضافة إلى الحنية العميقة بسدر الإيوان بالبلاطات الخزفية الكبيرة الحجم والتي تنوعت زخارفها وألوانها فاشتمل بعضها على الزخارف العربية المورقة على هيئة فصان يحصران بينهما زهرة مركبة ، والبعض الآخر على أشكال مفصصة تضم داخلها ثلاثة أفرع نباتية الأوسط ينتهي يزهرة من زهور اللالة من زهور الاقحوان ، أما الجانبيان فينتهي كل منهما بزهرة من زهور اللالة وبحيط بالجامة المفصصة أربع أوراق مستنة مركبة تأخذ شكل هندسي يشبه المعين . وذلك بالإضافة إلى تصميمات أخرى شاعت في رسوم البلاط الخزفي المستخدم في تزيين العمائر القاهرية في القرن ١٧ م وقد تخلل هذه الكسوة عدد من التجميمات الخزفية يتوجها عقود مفصصة زينت كوشاتها بالزخارف العربية المورقة وشحسر هذه المقود داخلها أشكال الزهور الكبيرة والأوراق المستنة الكبيرة الحجم (لوحة رقم ٤٢) .

ونلاحظ أن معظم البلاطات الخزفية في هذه المجموعة مربمة الشكل مقاس ٢٤×٢٤ سم نفذت زخارفها باللون الأزرق الفاخ والداكن والتركواز والبنفسجي على أرضية بيضاء ناصعة أو صفراء فاخة ، وتتميز عجينة هذه البلاطات بلونها الأبيض . وهي من صناعة مدنية أزنيك في النصف الأول من القرن ١٧ م يؤكد ذلك تشابه زخارف بلاطاتها مع البلاطات الخزفية بواجهة سبيل مصطفى طبطاى (١٧٤٧هـ ١ م ١٧٣٧م) وفي مسسجد آق سنقسر (إبراهيم أغا مستخفان) (١٠٦١هـ/ ١٠٦٧م) (١٩٥١م / ١٩٥٢م) .

⁽١) يقع هذا المنزل بعطفة السادات وهو من الدور القديمة الشهيرة ، ولقد حدثت عليه إضافات كثيرة غير أن الفاعة الكبيرة المعروفة بأم الأفراح ترجع إلى صنة ١٠٧٠هـ ١٦٥٩ م وأهم التجديدات التى حدثت بهذا المنزل ترجع إلى علم ١١٦٨هـ حينما قام السيد أحمد بن السيد إسماعيل المتولى نقابة الاشراف بإشناء المكان الطيف المرتفع المجاور للقاعة الكبيرة . راجع على مبارك : المرجم السابق الجزء الثالث (المجلد الأول ص ١١١ ، ١٢).

كما استخدمت البلاطات الخزفية في زخرفة منازل وقف رصوان بك بالخيامية (١) غير أن هذه البلاطات قد اندثرت ، ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بست بلاطات خزفية مربعة ٢٤×٢٤٧ سم مصدرها أحد منازل وقف رصوان بك (٢) وذلك كما يشير السجل الخاص بالخزف في المتحف إلا أنه لم يشير إلى أي من هذه المنازل التي كانت هذه البلاطات تزخرفها ، كما لم يشير أيضا إلى أي من الأجزاء الممارية كانت تكسوها ، وعلى أية حال فإن زخارف هذه البلاطات تتمثل في تصميم متكرر قوامه زهرية تخرج منها أزهار القرنفل واللائة في توزيع زخرفي داخل مناطق مفصصة تخيط بها الزهور المركبة وذلك بالون الأزرق والأخضر والأحمر المرجاني ، وتتميز هذه البلاطات بدرجة كبيرة من الجودة الصناعية فطينتها بيضاء وألوانها محددة وتأتي على طبقة من البطانة الجيدة وطلائها الزجاجي الشفاف يمتاز بشدة لمانه وخلوه من الشوائب وتدل زخارف وألوان وجودة هذه البلاطات من الناحية الصناعية على أنها ترجع إلى رائصف الثاني من القرن ١٦م وهي مستوردة من تركيا ومن إنتاج مدينة أونيك وأعد استخدامها مرة أخرى في القرن ١٧ م.

البراطات الخزفية في القرن الثامن عشر الهيرادي :

أولا: البلاطات الخزفية في المحاريب:

تطور أسلوب تكسية المحاريب في هذه الفترة إلى كسوة المحاريب بتمامها بعد أن كان قاصرا في القرن ١٦٧ على كسوة أجزاء صغيرة منها (٣٠) بل

⁽١) تقع هذه المنازل بالخياسة وتعرف باسم قصبة وضوان .

⁽٢) مجموعة متحف الفن الإسلامي (رقم سجل ٣١٩٩).

⁽٣) سبق أن شاهدنا محراب مكسو بالكامل بالبلاطات الخزفية وهو محراب مسجد التي برمن (نهاية القرن ١٩٧ م) ويقع مذا المسجد بشارع الغندور المتفرع من شارع سوق السلاح والتي برمن هذا هو شيخ الإسلام الذي كان يقوم بالشاريس في مسجد الملكة صفية وأطلق عليه لقب العالم ، والتي برمن كلمة تركية مكونة من كلمتين التي : بمعنى ست ، ويرمق : بمعنى أصبح ، أي ذو الأصبح المسة .

امتدت الكسوة لتشمل المساحة التي تعلو المحراب أيضا .

وتنقسم البلاطات الخزفية التي تزين محاريب هذه الفترة إلى أربعة طرز ، الأول ويتمثل في استخدام بلاطات من صناعة مدينة أزنيك في القرن ١٧م أعيد استخدامها مرة أخرى في القرن ١٨م ويميز زخارفها الرسوم النباتية والأزهار للمثلة بأسلوب واقمى إلى جانب وضوح اللون الأحمر المرجاني

ومثال ذلك محراب مسجد جنبلاط (۱۲۱۲هـ/ ۱۷۹۷م) (۱۱ والثانی ویتمثل فی استخدام بلاطات مستوردة من ترکیا من مصانع تکفور سرای (۲) أهمها تلك المجموعة التى تزین جامع الفکهانی (۳) والمؤرخة بسنة (۱۱٤۱هـ) وتتمیز باستخدام عنصر السحب الصینیة المتقاطعة فی شکل صلیبی یتخللها الأفرع النباتیة التى تخرج منها زهور اللالة (لوحة رقم ۲۵،۲۲).

أما بالنسبة للطراز الثالث والرابع فقد صنعت نعاذجهما في مصر وهي تتبع الأساليب المغربية أحدهما يقوم على محاكاة خارف البلاطات الخزفية التركية بأسلوب ضعيف وألوان رديقة بالإضافة إلى استخدام الرسوم الهندسية من أطباق بجمية ومعينات وذلك على بلاطات مقاس ١٠×١ سم ومثال ذلك محراب مسجد العربي (١١٩٩ هـ ١٧٨٤ م)(٤).

⁽۱) يقع هذا المسجد بشارع درب الحجر جدده على كتخدا الجاوشيه سنة (١٢١٢هـ ... (١٧٩٧) .

 ⁽٧) تدهورت صناعة الخزف والبلاطات في تركيا في القرن ١٨م حتى تمكن الوزير دماد إبراهيم باشا في ١٧٧٤م من إحياء هذه الصناعة في إستانيول باقامة مصانع تكفور سراى مستعينا في ذلك بالبقية المتبقية من خزافي مدينة أزنيك .

⁽٣) يرجع تاريخ هذا المسجد إلى العصر الفاطمى وكان يمرف باسم جامع الظافر أو الجامع الأفخر: عمره الخليفة الظافر بنصر الله أبو المنصور إسماعيل بن الحافظ أدين الله عام ٣٤٥هـ وقد حدثت بالمسجد عدة تجديدات في العصر المعلوكي ، وفي العصر المثماني هدم المسجد وأعاد بناؤه الأمير أحمد كتخذا متحفظات الخروطلي سنة ١١٤٨هـ .

⁽¹⁾ يقع هذا المسجد بشارع حلقوم الجمل بالغورية .

أما الطراز الرابع فهو يعتبر أيضا امتدادا لما قام به الصناع المقاربة من أعمال خزفية بمصر في القرن ١٨ م ويتمثل في استخدام الفسيفساء الخزفية ذات الزخارف الهندسية مثل أشكال النجوم الثمانية الأضلاع والمعينات والأطباق النجمية والزخارف الكتابية ، ومثال ذلك محراب مدرسة الميني^(۱)، وتتضع التأثيرات المغربية الأندلسية في طراز زخارف هذا المحراب التي رتبت بطريقة تدل على مهارة واضحة وربما كان لندرة هذا الهراب أهمية تفوق زخرفته من الناحية الفنية فهو يعتبر نموذجا فريدا لم يظهر من قبل في أي من حمائر القاهرة .

ثانيا ؛ البلاطات الخزفية في الواجمات :

كثر استخدام البلاطات منذ مطلع هذا القرن في تزيين واجهات العمائر المختلفة وبصفة خاصة المداخل وفتحات النفيس التي تعلو عقود نوافذ الأسبلة أو كوشات عقود الأسبلة المستديرة .

وقد تنوعت البلاطات المستخدمة في تزيين هذه العمائر إذ نجد بعضها ينتمى إلى أساليب سابقة من إنتاج القرن ١٦م أو القرن ١٧م وأعيد استخدامها مرة أخرى مثل تلك التى تزين واجهة سبيل وكتاب حسن أفندى كاتب عزبان (١١٧هـ/ ١١٧٥م) وسبيل وكتاب أبي الاقبال عارفين بك (١١٧٥هـ/ ١١٧٥م) وسبيل وكتاب محمد مصطفى المحاسبين (١١٧٩هـ/ ١١٧٦م) وسبيل بشير أغا (١١٣١هـ/ ١٧١٨م) وسبيل إبراهيم خلوصى (١١٧٩هـ/ ٢١٧٩م) ومجموعة البلاطات التى تزين مدخل وواجهة المدرسة المحمودية والسبيل الملحق بها (١١٦٤هـ/ ١٧٥٠م) وواجهة مسجد ومنزل أحمد

⁽١) تقع هذه المدرسة بعطفة العيني المتفرعة من حارة الدوبداري على يمين الحار بشارع الأزهر ، وقد عرفت بذلك نسبة إلى قاضى القضاة بدر الدين الشيخ محمود العيني الحنفي المدفون داخلها وقد أشتأها سنة ٨١٤ هـ وبها ضريح الشيخ الشيطلاتي أيضا .

على مبارك : المرجع السابق _ مجلد (١) ج ٢٠ ص ٦٢ .

العربان (۱۸۸۶هـ/ ۱۷۷۰م) ومداخل مسجد محمد أبو الدهب (لوحة رقم ۲۷) وقتحات النفيس أعلى النوافذ التي تفتح في واجهاته (۱۱۸۸هـ/ ۱۷۸۱هـ/ ۱۷۷۲م) وواجهة مدفن سليمان أغا الحنفي (۱۲۰۱هـ/ ۱۷۹۱مـ/ ۱۷۲۱م) وواجهة مسجد وسبيل جنبلاط (۱۲۲۱هـ/ ۱۷۷۹م) والبلاطات التي تكبو واجهة تكية الجلشني (۱۹۲۱م / ۱۹۳۱هـ – ۱۵۱۹ کام) وهذه المجموعة من البلاطات أحدث بكثير من تاريخ البناء ولا تنتمي في أسلوبها إلى طراز مين فهي متنوعة الأحجام والزخارف والألوان وترجع إلى فترات زمنية مختلفة، موبما ترجع إلى فترات زمنية مختلفة، وربما ترجع إلى أعسال إبراهيم بن على خدادم الجلشني الذي قدام عدام (۱۸۳۸م) بكسوة نمائلة من البلاطات أني جامع المؤيد شيخ ونرى هذه الظاهرة أيضا في البلاطات التي تزخوف واجهة مسجد حسن باشا طاهر بيركة الفيل (۱۸۳۷هـ/ ۱۸۶۱هـ)

كما ترجع مجموعة أخرى من بلاطات عماتر القرن ۱۸ م إلى إنتاج مدينة إستنابول أو يمعنى أدق لمسانع تكفورسراى ، وتمتاز برسم الزخارف النباتية والتجريدية على أرضية أما ذات لون أخضر أو أزرق فاغ كما أن اللون الأحمر يظهر بها وقد فقد بريقه ولونه وأصبح يميل إلى اللون البنى وأبرز نماذجها تلك التى تزين واجهة سبيل وكتاب على بك الدمياطي (١٢٢٧هـ/ ١٧١٠م) ومذخل سبيل إبراهيم بك الماسترلي (١١٢٦هـ/ ١٧١٤م) وواجهة سبيل الموصلي (١١٢٧هم) وواجهة مسجد عشمان كتخدا (١١٤٧هـ/ ١١٤٨م) الموصلي (١١٤٧هم) والبلاطات التى تزين مداخل جامع الفكهاني

 ⁽١) فقدت هذه البلاطات ولم يعد متبقيا منها شيع ، وكذلك الحال بالنسبة لبلاطات سبيل على
 كتبغدا جاويش يدرب العجر (١٣١٧ هـ / ١٧٩٧م).

راجع : حسن عبد الرهاب ، القاشاني في الآثار العربية ، مجلة الهندسة (١٩٣٤) ص٣٩٧ .

(۱۱٤٩هـ/ ۱۷۳۵م) وواجهة سبيل وكتاب الست صالحة (۱۱٤٥هـ/ ۱۷٤۱م) كما استرود البعض الآخر من مدينة كوتاهية وأبرز نماذجه تلك المجموعة التي تزين مدخل مسجد الكردى (۱۱٤٥هـ/ ۱۷۳۲م) وتختلف هذه البلاطات من الناحية الصناعية والزخرقية عن بقية بلاطات القرن ۱۱۸م ، فقولم زخارفها مناطق دائرية مفصصة تضم داخلها أفرع نباتية تخرج منها أزهار اللاله وذلك باللون الأزرق على أرضية بيضاء وهي تشبه إنتاج مدينة كوتاهية في القرن ۱۸۸م حيث قامت مصانعها بصناعة بلاطات وأواني تخاكي فيها صناعة البورسلين الهميني.

كما انفردت مجموعة من عماتر هذه الفترة باشتمالها على بلاطات وخرفية من إنتاج مصر في النصف الثاني من القرن ١٨ م صنعت وفقاً لأسلوب المدرسة المحلية ، وتميز هذا الأسلوب بتقليد الزخارف والتصميمات التي وردت على أشكال البلاطات التركية وإن اقتصرت ألوانها على اللون الأزرق والأخضر وأبرز نماذج هذا الأسلوب البلاطات التي تزين واجهة سبيل على يك الكبير (١١٦٨هـ/ ١٧٥٣م) ومدخل جامع الشواذلية (١١٦٨هـ/ ١٧٥٤م) وواجهة مسجد وسبيل الأمير يوسف جورجي (١١٧٧هـ/ ١٧٧٩م) وفي كسوة النفيس الذي يعلو مدخل السبيل الملحق بجامع تمراز الأحمدي(١) كسوة البيل وقية دودو (١٧٤٤هـ/ ١٧٢١م) . (لوحة رقم ٢٩)

أما مجموعة البلاطات الصغيرة التى تكسو فتحة النفيس التى تعلوا مدخل مسجد العربى (١٩٩٦هـ/ ١٧٨٤م) وكذلك كوشات عقد المدخل المداينى فقد قام بصناعتها خزافون من المغرب أو الشمال الأفريقي بالقاهرة في القرن

يرجم تاريخ هذا المسجد والسيل إلى عصر فلماليك الجراكسة (٢٥٧٦هـ/ ١٤٧٢ م) راجع د. معاد ماهر : ٥ مساجد مصر وأولياؤها الصالحون ٤ ج ٤ ص ٢٥٦ ــ ٢٥٩ ــ القاهرة ١٩٨٠ .

۱۸م وهمی ذات صلة وثیقة بالبلاطات التی تکسو محراب هذا المسجد . (لوحة رقم ۳۰) .

ثالثا _البلاطات الخزفية التان تكسو الجدران (من الداخل) :

قل في هذه الفترة استخدام الكسوات الخزفية في تزين المساجد من الداخل ولم يصلنا من نماذج هذه العمائر سوى نموذجين الأول ويتمثل في مجموعة البلاطات الخزفية التي تكسو أجزاء من جدار القبلة على جانبي الحراب بمسجد التي برمق (نهاية القرن ١٧م) وهي تنتمى في أسلوبها الزخرفي والصناعي لنفس مجموعة البلاطات التي تزين الحراب. وإن أضيف بعضها في القرن للمرم.

أما الثانى فيتمثل فى مجموعة البلاطات التى كانت تزين الجزء العلوى من جدران مسجد الخضيرى (١٩٦١هـ/ ١٧٦٧م) وإن كانت هذه الكسوة لا وجود لها الآن داخل المسجد بعد التجديدات التى توالت عليه فى العصور الحديثة (١). وقد كانت البلاطات الخزفية تكسو جدران المسجد أسفل السقف بحوالى متر واحد ويحيط بها من أهلى صف من البلاطات كتب عليها بخط الثلث أبيات من بردة البوصيرى وأسفل هذا الصف تمتد الكسوة الخزفية لمسافة متر واحد ، ولقد تنوعت زخارف هذه البلاطات فبمضها ينتمى إلى أساليب القرن ١٧ م والبمض الآخر ينتمى إلى أسلوب المدرسة المحلية وبصفة خاصة أسلوب الخزاف المغربي الذي عمل فى القاهرة وعرف باسم عبد الكريم الفاسى وتتمثل فى رسم العناصر النباتية التركية من أوراق وأزهار بأسلوب بسيط باللون الأزرق والأخضر على أرضية بيضاء . (لوحة رقم ٢١) ، أما الأسبلة فقد حظيت بالنصيب الأكبر من استخدام الكسوات الخزفية فى تزيينها من الداخل

 ⁽١) أمكن ذلك من خلال الرجوع إلى سلبيات الصور القوتوغرافية الخاصة بالمسجد بقسم التصوير بمصلحة الآثار (أرقام ٢٨٠٥ : ١٨٠٥) .

نى هذه الفترة وأهمها المجموعة التى تكسو حجرة سبيل عبد الرحمن كتخدا(١) المحراء ١٧٤٤ م. ١٧٤٤ م) إذ تكسو البلاطات الخزفية جدران حجرة السبيل بأكملها حتى السقف ، وتعتبر هذه المجموعة من البلاطات أكبر مجموعة تستخدم فى زخرقة جدران الأسبلة العثمانية بالقاهرة والتى وصلتنا بحالة جيدة ، وتقوم الخطة الزخرفية لهذه الكسوة الخزفية على استخدام بلاطات مربعة ذات تصميم متكرر يسود معظم بلاطات السبيل يتخللها عدد من التجميعات الخزفية التى اشتملت أما على زخارف كتابية أو مناظر تصويرية (٢٧) أو أشكال المحارب، وتوام زخارف هذا التصميم المتكرر زهرة الرمان التى تتوسط كل بلاطة يحيط بها أربعة زهور من زهور الزنيق المرسومة بأسلوب محور ويتوجها عنصر نباتي كأسى الشكل ، وقد رسمت هذه الزخارف باللون الأزرق وحددت باللون الأسود مع إضافة لمسات باللون الأخضر والحمر الطوبي على أرضية بيضاء . الأسود مع إضافة لمسات باللون الأخضر والحمر الطوبي على أرضية بيضاء . وهناك احتمال بأن تكون هذه الكسوة من صناعة مدينة إستانبول في القرن

أما بالنسبة للكسوة الخزفية التي تزين جدران حجرة سبيل السلطان محمود فيتضح فيها التنوع مما يدل على أنها لم تصنع جميعها حصيصا من أجل زخرفة هذا المكان والراجح أن البلاطات المستخدم فيها اللون الأحمر الطماطمي البارز واللون الأزرق والأخضر الزرعي من إنتاج مدينة أزنيك في القرن ١٧م، أما البلاطات التي احتوت زخارفها على اللون الأصفر والبني والأخضر الباهت والأحمر الطوبي فهي من إنتاج مدينة كوتاهية في القرن ١٨م. (لوحة رقم ٣٦).

 ⁽١) يقع هذا السبيل بشارع بين القصرين أتشأه الأمير عبد الرحمن كتخدا سنة (١١٥٧هـ / ١٧٤٨
 ١٧٤٤ م).

⁽٢) رسم على إحدى هذه التجميمات منظر تصريرى للحرم المكى وتتضع به بميزات العمارة المثمانية من قباب ومآذن بمشوقة ومداخل مرتفعة وتلاحظ أن الرسم متقن ودقيق وذلك بمقارته يرموم أخرى للحرم المكى على التحف الختلفة في هذه الفترة :

كما ظهرت في عماتر القاهرة في هذه الفترة نماذج من البلاطات الأوربية الصنيرة الحجم مقاس المستاعة مثال ذلك تلك المجموعة من البلاطات المربعة الصنيرة الحجم مقاس ١٥×١٥ مم والتي تكسو جدران حجرة سبيل وكتاب السلطان مصطفى الملاكات من الناحية الزخرفية إلى أسلوبين متميزين أحدهما يقوم على رسم فرع نباتي تخرج منه الأوراق والأزهار المرسومة بأسلوب طبيعي يحاكي رسوم البورسلين الصيني ، وذلك باللون الأزرق على أرضية بيضاء ، والآخر يقوم على استخدام المناظر التصويرية أو ما يعرف برسم المنظر الطبيعي من أشجار وقلاع ورسوم أنهار وبحيرات وعمائر وأحيانًا رسوم أشخاص . وهذه المجموعة من البلاطات من صناعة مدينة دلفت بهولندة في القرن ١٨ م(١٠).

كما اشتملت بعض عمائر هذه الفترة على بلاطات صغيرة الحجم مقاس ١٠×١٠ سم وهى تنتمى إلى أصول مغربية تونسية إذ تتشابه مع الكسوات الخزفية التى استخدمت فى تزيين مساجد المغرب والجزائر وتونس فى القرنين الا ١٠٤٠ م وى تدل على مهارة صناع الحزف الذين هاجروا من الشمال الأفريقي واستقروا بمصر ومدى نجاحهم فى محاكاة أشكال وزخارف البلاطات الشمانية وإخراجها فى صورة جديدة تتفق وأسلوبهم الصناعي والزخرفي . وأبرز نماذج هذا الأسلوب يتحشل فى المدفن الملحق بمسجد محمد أبو الدهب نماذج هذا الأسلوب يتحشل فى المدفن الملحق بمسجد محمد أبو الدهب الملكن كسو البلاطات الخزفية جدرانه بأكملها حتى السقف وأن كانت معظمها فى حالة سيئة من الحفظ نتيجة لتأثير الأملاح والرطوبة المشبعة بها جدران المدفن ، والتي أدت إلى تلف عديد من البلاطات

Cox., (W. E), The Book of Pottery and Porcelain, New York: نشر (۱) (1959) Volum II, P. 789.

ستة عشر بلاطة من إنتاج مدينة دلفت تتشابه تماما مع بلاطات سبيل السلطان مصطفى مما يؤكد صحة افتراضنا .

وتساقط طلائها الزجاجي وألوانها ، وساعد على ذلك رداءة الطينة المستخدمة في صناعتها ، وقد تنوعت أشكال وزخارف هذه البلاطات التي تسودها أساليب فنية مختلفة ، فنجد بعضها يعتبر تقليدا للأشكال والزخارف العثمانية عثل تلك المجموعة التي تكسو الجزء الشرقي من الجدار الجنوبي للمدفن والبعض الأعر يعتبر أسلوبا وزخرقة تونسيا بحتا مثل تلك المجموعة التي تكسو الجدار الجنوبي الشرقي بأكمله والتي يتخللها عدد من التجميعات الخزفية المتوجة بعقود على هيئة حدوة الغرس والمزينة برسوم العمائر والزهريات التي تخرج منها حزم الزهور.

ومن نماذج المماثر المدينة التي استخدم في تزيينها هذا الطراز من البلاطات المخزفية منزل زينب خاتون (١) (١٩٢٥هـ/ ١٧١٣م) إذا استخدمت البلاطات المخزفية في زخرفة القاعة الشرقية بالطابق الأول لهذا المنزل وهذه القاعة ترجع إلى المعنر العشماني . إذ تكسو الجدار أعلى الصغة بالإيوان الشمالي لمسافة متر واحد بلاطات خزفية صغيرة الحجم مقاس ١٠٤٠ سم امتازت بتنوع زخارفها ، قد تشكل كل أربعة بلاطات متجاورة وحدة زخرفية مركبة أو تشكل كل يلاطة وحدة زخرفية مركبة أو تشكل كل يلاطة وحدة زخرفية بسيطة مستقلة ، وتتمثل زخارف النوع الأول من هذه التصميمات في أشكال الأطباق النجمية أما زخارف النوع المثاني فتتمثل في أشكال الأطباق النجمية أما زخارف النوع المثاني فتتمثل في أشكال الروائر التي تضم داخلها رسوم زهور بسيطة . (لوحة رقم ٣٧) .

ويغلب على ألوان هذه الرسوم اللون الأخضر والأزرق والأصفر الداكن كما حددت باللون البنى وتتميز هذه البلاطات بطينتها الحمراء وكبر سمكها الذى يبلغ أكثر من ٣ سم . وهناك احتمال بأن هذا النوع من البلاطات قد استخدم فى تزبين مساحات أخرى من هذا المنزل حيث لا تزال توجد بقايا ضفيلة منها بأجزاء متفرقة من الحجوات .

⁽١) يقع هذا المتزل يعطقة العيني المتفرعة من حارة الداويداري على يمين المار بشارع الأزهر .

كما استخدمت البلاطات الخزفية في كسوة جدران الحجرة البحرية بالطابق الثاني بمنزل الشيخ عبد الوهاب الطبلاوى^(۱). ويتضح لنا من اختلاف أشكال البلاطات وزخارفها وألوانها أنها لم تصنع خصيصا من أجل زخوفة هذا المكان وتنتمى هذه البلاطات إلى النصف الثاني من القرن ١٦م أو القرن ١٧م ولا تتنمى في طرازها الزخرفي وأسلوبها الصناعي إلى التاريخ الذي إنشىء فيه هذا القسم من المنزل (لوحة رقم ٣٨)).

وعند القيام بفحص البلاطات الخزفية التي تكسو الجدار الشرقي والشمالي لهذه الحجرة لاحظنا أنها من النوع الصغير (زليزلي) أو زليج الذي أنتجه خزافوا المغرب وضمال أفريقة في القرن ١٨م، وتلمب الزخارف النباتية الدور الأساسي في زخارف هذه البلاطات التي حاول فيها الخزاف تقليد زخارف البلاطات التركية ، فنرى الأفرع النباتية التي تخرج منها الزهور ، والأوراق المسننة التي تخرج منها أزهار المسننة التي تخرج منها أزهار اللاله كما اشتمل بعضها على أشكال الشرافات التي تخصر بينها براعم الزهور.

ونلاحظ أن بعض زخارف البلاطات من هذا النوع تتشابه مع تلك التى تكسو الجدار الجنوبي لمدفن محمد أبو الدهب (١١٨٠ هـ/ ١٧٧٤ م) وهناك احتمال قائم أن مثل هذه البلاطات الصغيرة كانت تكسو جدار الحجرة البحية بأكملها . ويتبين ذلك من الانسجام الواضح بين أحجام وزخارف هذه البلاطات وبين المساحات التى تكسوها من جدران الحجرة .

ونلاحظ أيضا أن أجزاء من الجدار الشمالي لهذه الحجرة قد كسيت

⁽۱) يتكون هذا المنزل من تسمين أحدهما قبلي والآخر يعرى والقبلي تحشأه الشيخ عبد الوهاب الطبالاوى سنة ١٠٥٨هـ ١٦٤٨م أما البحرى فقد أنشأه العاج إسماعيل بن العاج إسماعيل شلي سنة ١٣١١هـ ١٩٧٦هـ ١٩٧٦م) وأدميعه في القسم الأول وجعل منهما منزلا واحدا وهو يقع بالدوب الأصفر المضر من شارع وكالة الصابرت بالجمالية .
على مبارك : المرجم السابق مجلد ١ ج ٢ من ٧٢ .

بلاطات مربعة مقاس ٢٤×٢٤ سم تنتمى فى أسلوبها إلى أسلوب المدرسة المحلية المصرية فى صناعة البلاطات فى القرن ١٩٨ م. وقوام زخارف هذه البلاطات تصميم متكرر يتمثل فى منطقة مفصصة يحيط بها إطار من الأوراق المسننة وتضم داخلها حزمة من زهور اللاله وذلك باللون الأزرق والأخضر على أرضية ييضاء بينما اشتمل البعض الآخر على زخارف هندسية تتمثل فى الدوائر المتماسة التى تخصر داخلها أشكال الزهور المحصورة داخل معينات.

خزافون من تونس والمغرب

يدأت بمصر في النصف الثاني بن القرن ١٨ م نهضة محلية في صناعة الأواني والبلاطات المخزفية ، وقد حمل الخزافون المغاربة الذين أنوا من شمال افريقيا وهي من البلاد التي كثر فيها عمل البلاطات الخزفية لواء هذه النهضة الفنية وبذلك ولدت مدرسة مصرية محلية جديدة في صناعة الخزف والبلاطات في هذا القرن لها مميزاتها الواضحة .

واستقر هؤلاء الخزافون في العديد من المدن الساحلية مثل الإسكندرية ورشيد ودمياط وغيرها من المدن مثل أدفينا ومطوبس كما استقر بعضهم بالقاهرة (١) وقد اكتسبت هذه المدن أهمية واضحة في العصر العثماني .

وكانت منتجات هؤلاء الخزافون تنبع من الناحية الفنية أسلوبين متميزين أحدهما يقوم على محاكاة زخارف البلاطات الخزفية المغربية الأندلسية والآخر يقوم على محاكاة زخارف البلاطات الخزفية العثمانية التي شاهدها هؤلاء

⁽١) حسن عبد الوهاب ۽ المرجع السابق ص ٢٩٠ .

ماكس هراز : فهرس مقتنيّات دار الآثار المربية (متحف الفن الإسلامي حاليا) والحة في الربخ فن الممارة وسائر الفنون الصناعية بمصر ترجمة على يهجت (القاهرة ــ ١٩٠٩).

الخزافون وقاموا بتقليدها ومن الجدير بالذكر أن لفظ زليزلى الذى يطلقه أهالى رشيد ودمياط على هذه البلاطات يكاد يكون هو الاسم الذى يطلق عليها فى المغرب (زليج) وبذلك يسهل علينا أن نتبين الأصل المغربي لهذه التسمية والطراز أيضا .

ومن الصناع الذين عملوا في مصر في هذه الفترة الصانع التونسي و الحاج مسعود السبع و الذي ينتسب إلى أسرة السبع وهي من الأسر التي اشتهرت بصناعة الزليج التونسي إذ نجد على بعض التجميعات الخزفية التي تزين دار البيلاني في تونس كتابة نصها و عمل الاسط السبع و (۱) وهناك احتمال بأن يكون السبع هذا والد الصانع مسعود السبع أو أن يكون هو نفسه ، وفي هذه التحالة يحتمل أن يكون هذا الصانع قد انتقل من تونس إلى مصر لم ذهب لتأدية فريضة السج وعاد مرة أخرى واستقر بمصر ، أو أن يكون من الحجاج المفاربة الذين استقروا بمصر في طريق عودتهم لأوطانهم يؤكد ذلك خلو توقيعه المفاربة الذين استقروا بمصر في طريق عودتهم لأوطانهم يؤكد ذلك خلو توقيعه تونس باسم الشهرة فقط و السبع ، وونا كنا نجده يوقع على أعماله في مرجع ذلك إلى أنه لم يكن معروفا في مصر وبصفة خاصة في الإسكندرية حيث توطن وأنتج أعمالا خزفية . وبما هو جدير بالذكر أن هذا الصانع اشتهر بعد ذلك وكان له مدرسة نميزة في مصر في القرن ۱۸ م وقد وصلت منجاته بعد الما القارة إذ استخدمت في زخرقة بمض عمائر القاهرة عند نهاية القرن ۱۸ م.

ومن أبرز أعمال هذا الخزاف بمصر الكسوة الخزفية التى تزين مسجد عبد الباقى جوربجى بمدينة الإسكندرية (١١٧١هـ/ ١٧٥٧م) ولقد كتب اسم هذا الصانع بخط صغير بداخل العقد المدايني ينهاية الباب بما نصه « عمل

 ⁽١) راجع : عبد العزيز محمود الأعرج : الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي،
 رسالة ماجستير (مخطوط بجامعة القاهرة ـ ١٩٨٣) شكل ٣٣ .

الأسط الحاج مسعود السبع ٤ (لوحة رقم ٣٩) وإذا اعتبرنا كسوة جدران المسجد والمحراب وهي تتكون من بلاطات كبيرة تتبع زخارفها الأسلوب المغربي ويترسط الكثير منها زهريات ذات شكل كمثرى تتفرع منها المنصون والأزهار ويتوجها عقد مفصص ينتهي من أعلاه بهلال (لوحة رقم ٤٠) أو رسوم لمماثر عثمانية تشتمل على عمائر مرتفعة وقباب ومآذن عثمانية الطراز (١١) فإن هذا الصانع يعتبر من صناع الخزف التوانسة توطن بمصر وأنتج بلاطات خزفية صنيرة الحجم وفقا للأساليب المغربية ثم أنتج بلاطات أخرى من الحجم الكبير يجارى بها البلاطات المنتشرة في البلاد عما ساعد على انتشار منتجاته في الإسكندرية والقاهرة .

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بخمس مجميعات خزفية تتكون كل منها من خمسين قطعة من البلاطات الصغيرة الحجم وهي تتشابه في طريقة صناعتها وزخارفها وألوانها مع زخارف التجميعات التي تكسو جدران رمحراب مسجد عبد الباقي جوريجي مما يؤكد أنها من صناعة الحاج مسعود

⁽۱) نسر ويلى في كسابه A: L'Ancienne Douene (15 Mai-15 September 1972) لوسة رقم (۱۹۷ مجميعه من البلاطات الخزفية من صناعة تونس قوام زخارفها عقد على هيئة حدوة الفرس شغل الجزء الملزى منه برسوم عمال إسلامية تشتمل على مأذن وقباب والجزء السفلى برسم زهرية تخرج منها الأفرع الباتية المزهرة ، ويحيط بشكل المقد بلاطات تشتمل على زخارف باتية مرسوة وفقا للأسلوب المنري ، وقد وقع الصائع على هذه التجميعة أعلى قمة المقد السفلى الذي يعلو الزمرية بما نصه : و عمل الخميري ١٩٣٣ هـ، ويتضح من على التوقيع أن الصائع الذي يعلو الزمرية بما نصه : و عمل الخميري ١٩٣٣ هـ، ويه هذه البلدة ، ويما هو الصائع الذي قام بعمل هذه التجميعة من بلدة خمير وأنه يتسبب إلى هذه البلدة ، ويما هو وتحرب هذه النجيمية من أقدم النمائح المؤرخة التي نفذت وفقا لهذا الأسلوب الذي اقتشر في العزومة التي نفذت وفقا لهذا الأسلوب الذي اقتشر في القرن ١٨م في الشمال الأفريقي بأجمعه بالإضافة إلى مصر وذلك من طريق هجرة الخزافين التواسة .

السبع أيضا أو من مدرسته الفنية على أقل تقدير ، وتتميز بلاطات هذه التجميعات بسمكها الكبير الذى يبلغ ٣٢٦سم كما أن طينتها حمراء اللون . وأهم الألوان التي استخدمها الحاج مسعود في زخارف بلاطته سواء الصغيرة الحجم أو الكبيرة منها اللون الأصفر والأخضر والأزرق والبني .

أما الخزاف الثانى فهو الصانع عبد الكريم الفاسى ويتضح لنا من خلال توقيعانه على أعماله من أوانى أو بلاطات خزفيه أنه مفربى الأصل ومن مدينة فاس وكان هذا الصانع يوقع باسم 3 عبد الكريم الفاسى » أو 3 أشغل الزويع » . ويبدو أن الزريع كان اسم شهرة عرف به إلى جانب اسمه كما أنه فى المراحل المتأخرة كان يوقع باسمه فقط مستخدما عبارة 3 شغل المحاج عبد الكريم » .

والواضح أن هذا الخزاف هاجر مع من هاجر من الفنانين من الشمال الأفريقي واستقر بمصر وزاول إنتاجه الخزفي منذ بداية العقد الخامس من القرن الم ملقد وقع على أحدى المشكاوات الخزفية بتاريخ (١١٥٥هـ) وعلى بلاطتين من الخزف بتاريخ (١١٧١هـ) وعلى أربعة بلاطات خزفية بتاريخ (١١٨٧هـ) وفلى أربعة بلاطات خزفية بتاريخ وفي أحيانا بالأرقام وفي أحيان أخرى بالحروف المرية .

ويتبين من خلال هذه التوقيعات الثلاثة طوال فترة إنتاجه الفنى التي نزيد على الثلاثين عاما وأنه كانت هناك مدرسة فنية محلية (١١ لها أسلوبها الخاص والمميز في إنتاج الأواني والبلاطات الخزفية في مصر في النصف الثاني من

⁽۱) راعى هذه المدرسة الأمير عبد الرحمن كتخدا بن حسن جاويش القازدوغلى عين كتخدا لمصر فى سنة (۱۹۱۱هـ/ ۱۷۶۸م) وكان مغرما بهندسة البناء فأشتاً وجدد كثير من المساجد حتى بلغت عدتها المائية عشر مسجدا عدا الزوايا والأصبلة والسقايات والأضرحة والقصور . وفي سنة ۱۱۷۸هـ نفى إلى الحجاز فيقى بها التى عشر عاما حتى أحضره أمير الحج يوسف بك معه في سنة ۱۹۰۹هـ فأقام في بيته إحدى عشر يوما مريضا ومات ودفن يشره الذى أهده لنف بجوار باب الهمايدة بالجام الأزهر .

القرن ١٨م وكان والندها.هذ الخزاف المغربي الأصل .

وقد عاصر هذا الخزاف فترة حكم الأمير عبد الرحمن كتخدا الذي أولى العمارة والفنون أهمية خاصة في العصر الشماني بمصر

وقد أمكننا تأريخ بعض الأعمال الخزفية من الأوانى والبلاطات التى أنتجت في هذه الفترة وذلك بناءً على مقارنة أسلوبها الفنى والصناعى يأعمال عبد الكريم الفاسى المؤرخة و ولذا فإنه يجدر بنا أولا أن نقوم بدراسة ومخليل هذه الأعمال المؤرخة وأقدمها مشكاة خزفية تحمل توقيع هذا الخزاف (⁽¹⁾ لها ثلاث أذان ومزينة بالزخارف النباتية والهندسية والكتابية وذلك باللون الأزرق على أرضية بيضاء ، وقد قسمت هذه المشكاة إلى ثلاث مناطن زخرفية ، الرقبة وقوام زخارفها شريط على شكل زجزاج يحيط بالفرهة تمتد منه أشرطة طولية في شكل إشعاعى تنتهى عند البدن ، وتخصر هذه الأشرطة بينها مساحة مستطيلة داخلها كتابة بالخط النسخى نصها الأشرطة بينها مساحة مستطيلة داخلها كتابة بالخط النسخى نصها المناسخى نصها () أما البدن فترخرفه ثلاثة بحور داخلها آية قرآنية بالخط النسخى نصها () :

و نور على نور يهدى الله لنوره من يشاء _ صدق ربنا ٩

وتشكل الزخارف النباتية من أوراق وأزهار مرسومة بإسلوب بسيط أرضية هذه الكتابات كما أنها تغطى بدن المشكاة كله

أما القاعدة وهي مرتفعة نسبيا فقد زخرفت بالأفرع النباتية التي تخرج منها البراعم والأوراق للرسومة بطريقة يغلب عليها الطابع الزخرفي الهندسي (لوحة ٤١ ، ٤٢).

 ⁽١) هذه المشكاة ضمن مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم (سجل ٧٥٩) مصدوها :
 جامع السيد أحمد البدوى .

المقاس : ١٥ سم .. القطر ، ٢٩ سم .. الارتفاع ،

 ⁽٢) الآية ٣٤ من سنوة النور ، ونلاحظ أن هناك يعض الحروف والنقط الناقصة بهذه الآية التي
تزخرف بدن مشكاة الروبع .

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بثلاث مشكاوات خزفية تكاد
تكون مشابهة تماما للمشكاة السابقة من حيث الصناعة والزخارف والألوان عثر
عليها في جامع الخضيري⁽¹⁾ وتؤكد الكتابات النسخية التي على رقبة كل
مشكاة ونصها 3 وقف الخضيري 3 على أنها صنعت بالفعل لأجل استخدامها
في تزيين هذا المسجد ، وهناك احتمال كبير بأن تكون هذه المشكاوات من
صناعة الخزاف عبد الكريم الفاسي يؤكد ذلك التشابه النام في أسلوب الزخارف
النبائية والكتابية واستخدام نفس الآية القرآنية التي وردت على مشكاة الفاسي
المؤرخة بعام ١٥٥٥ هـ .

ومن المرجع أن هذه المشكاوات ترجع إلى التاريخ الذى جدد فيه مسجد الخضيرى على يد ناظر الوقف سليمان بن الشيخ ابن عبد الرحمن فى عام (١١٨١هـ/ ١٧٦٧م) ولقد عاصر عبد الكريم الفاسى هذا التاريخ بل أن هناك أحمالا له تخمل تاريخ لاحق فى سنة ١١٨٧هـ كما أن مسجد الخضيرى اشتمل على بلاطات عزفية تنتمى إلى أسلوبه سبق الإشارة إليها عند الحديث عن البلاطات فى القرن ١١٨٥.

وتنتمى إلى نفس هذه المجموعة مشكاتين وثلاث كرات من بيض النعام المخزفي (٢) وبالرجوع إلى السجلات الخاصة بالخزف بمتحف الفن الإسلامي أمكننا التعرف على مصدر هذه القطع وهو جامع السيد أحمد البدوى الذي

⁽١) عثر عليها بتاريخ ١٩٣٢/١٢/٤ مسجد الخضيرى بقلعة الكبش لم أصبحت ضمن مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة وهي عجمل أرقام السجل ١٩٣٣ ـ ١٥٣٥ ـ ١٥٣٥ وتلاحظ أن عدّه المشكاوات أكبر حجما من مشكاة الزريع المؤرخة يمام ١١٥٥هـ إذ يبلغ ارتفاعها ٣٤ سم وقطرها ١٨٨ سم كما أن أجزاء كبيرة من قواهدها ورقابها وآذائها مفقودة.

 ⁽۲) كانت هذه الكرات البيضاوية التي تأخذ شكل بيض النمام توضع فوق المشكاوات لتثبتها
 وكان يتخذ بعضها من بيض النعام الحقيقي أو من الزجاج أو الخشب .

أقيم في حكم على بك الكبير(١) وبمقارنة أسلوب زخارف هذه المشكاوات وبيض النعام الخزفي وأسلوب عبد الكريم الفاسى المتمثل في مشكاته المؤرخة بما ١٩٥٥ هـ، مجد أن هناك تشابها واضحا فالمشكاة الأولى(١) تتشابه زخارف رقبتها الهندسية وزخارف بدنها وقاعلتها التي يغلب عليها الزخارف النباتية والمرسومة باللون الأزرق على أرضية بيضاء مع أسلوب الزريع بل تكاد تكون نسخة مكررة منها خالية من توقيعه ومن الزخارف النباتية . أما المشكاة الثانية(١) وفتتشابه زخارف رقبتها وقاعلتها مع زخارف مشكاة الزريع ، أما بدنها فقد قسم إلى ثلاث مناطق ، الأولى وهي ضيقة واشتملت على زخرفة زجاجية تأتى بعدها منطقة أكثر اتساعا قوام زخارفها عنصر متكرر من ثلاث دوائر متجمعة يعلوها زهرة غير متفتحة وبفصل كل عنصر عن الآخر ورقة نباتية محورة . أما المنطقة الثالثة وهي أكبرها فقد اشتملت على مناطق مفصصة تضم داخلها المنطقة الثالثة ومي أكبرها فقد اشتملت على مناطق مفصصة تضم داخلها المنطقة الثالثة ومي أكبرها فقد اشتملت على مناطق مفصصة تضم داخلها المنطقة الثالثة ومي أكبرها فقد اشتملت على مناطق مفصصة تضم داخلها

أما الثلاث كرات من بيض النعام والتي جلبت أيضا من جامع السيد أحمد البدوى فقد تنوعت زخارفها وإن كانت تسودها روح زخرفية واحدة في المناصر واستخدام اللون الأزرق في رسم الزخارف على أرضية بيضاء ، وتزخرف هذه الكرات الخزفية (٤) أشرطة ممتدة من فوهتها داخل كل منها فرع نباتي تخرج منه الأوراق النباتية المحورة ، أما بقية الكرة فقد قسمت إلى مناطق تشبه خلايا

⁽١) أثام على بك الكبير المسجد والقبة على مقام سيدى أحمد البدوى ومن المروف أن على بك الكبير وهو من المماليك قد حكم مصر في المهد العثماني حكما مستقلا عن الدولة العثمانية في الفترة من (١١٨٠هـ/ ١١٨٧هـــ ١٧٦٦م / ١٧٧٣م).

⁽٢) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، مقاس : ٢٣ سم ارتفاع ١٤ سم قطر .

⁽٣) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، مقاس : ٢٧ سم لرتفاع ١٢ مسم قطر ١٠

 ⁽٤) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ٧٥٤.
 دمجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ٧٥٥.

مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ١٦٤٤ .

النحل داخل كل منها زهرة . وفي بعض الأحيان تكون الزخارف منثورة ولم يتقيد الخزاف بوضعها داخل مناطق هندسية ، وهذه الجموعة من بيض النعام ترجع إلى النصف الثاني من القرن ١٨م من صناعة مدرسة عبد الكريم الفاسي.

ويمكن نسبة مشكاة أخرى (١) لأسلوب هذا الخزاف إذ تتشابه مع مشكاة الزيع المؤرخة بعام ١٥٥ هـ من حيث الزخارف والألوان وإن اختلفت في الشكل العام فهي ذات فوهة أكثر الساعا وبدن غير منتفخ كثيرا وقاعدة قصيرة.

ومن خلال هذه الجموعات الختلفة من المشكاوات وبيض النعام التى يسودها أسلوب فنى واحد من حيث طريقة الصناحة والزخارف والألوان ، يمكننا أن نقول أنه كانت بمعسر فى النصف الثانى من القرن ١٨ م مدرسة محلية فى صناحة الخزف وأن هذه المدرسة قامت على أكتاف الصناع المغاربة الذين توطنوا بمصر وعملوا على تقليد الزخارف التركية بما يتفق مع إمكانياتهم وقدراتهم الفنية ، ولذلك فقد كان أسلوبهم تسوده البساطة والتحوير فى بمض الأحيان ، كما أن الألوان المستخدمة لم تكن تتعدى اللون الواحد وهو اللون الأورق بدرجاته الختلفة .

وكان من الطبيعي أن تصاحب هذه النهضة في صناعة التحف الخزفية وفقا لأسلوب المدرسة المحلية نهضة في صناعة البلاطات الخزفية تتبع نفس الأسلوب المحلي لا سيما وأن استخدام البلاطات الخزفية في زخرفة العمائر القاهرية في هذه الفترة أصبح أكثر انتشارا من أي فترة سابقة (٢).

 ⁽١) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة وقم السجل ١٧٦٠ .
 المقاس ١٧: ١٧ سم ارتفاع ٢٨ سم قطر .

المدر : جامع السلطان حسن .

 ⁽٧) يسكن نسبة الدفاءة الخوفية بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة إلى مدرسة هذا الخواف - رقم سجل ٧٣٢١ .

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بلوحين من البلاطات الخزفية (١) عليهما كتابة نسخية باللون الأزرق على أرضية بيضاء نصها :

لآل النبي زد يا محمد خدمة وعبد الكريم الفاسي خادم سيده وشهرته الزريع أرخ صنيعه بنا قبلـه للــه ختــم بهانيــه

وعلى يمين هذا النص توجد بعض الزخارف النباتية المتمثلة في الأفرع النباتية التي تخرج منها زهور اللاله وذلك باللون الأزرق على أرضية بيضاء . ونستطيع أن نتبين من هذا النص أنه يؤرخ أعمال خوفية قام بها الخزاف عبد الكريم الفامي وذلك في أحد مشاهد آل البيت (لآل النبي زد يا محمد خدمة) كما أنه يوضح أيضا ماهية هذه الأعمال و بنا قبلة لله » أي أنه قام بعمل محاريب غير مجوفة من البلاطات الخزفية ، ولقد حفظ لنا هذا النص أيضا تاريخ القيام بهذه الأعمال وذلك في عام ١١٧١هـ ، وتفيد السجلات الخاصة بالخرف بمتحف الفن الإسلامي أن مصدر هذه اللوحات مسجد السيدة .

وقد ألقى الجبرتى الضوء على هذه المعلومات فقد ذكر فى حوادث عام ١٧٧٧ (^{٢٧)} و أنه فى مثل هذه السنة مات الأمير عبد الرحمن كتخدا وهو الذى عمر المشهد النفيسى ومسجده ٤ مما يؤكد أن هذه المجموعة من البلاطات التى كانت تزين المشهد النفيسى من إنتاج مصنع عبد الكريم الفاسى فى فترة حكم محمد سعيد باشا ١٧٥١هـ ـ ١٧٥٩ م .

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بأحد هذه المحاويب الخزفية (٣) وهو يتكون

⁽۱) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم السجل ۲۰۷۸) .

طول ٤٧ عرض ٢٣ سم ، المصدر : المشهد التفيسي .

⁽٢) المبرتي : المبدر السابق ص ١٠٣ .

 ⁽٣) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم السجل ٣٠٩٥ .
 المقاس ١٨٠رام طول ٧٩رم عرض.

المدر : مسجد السيدة نقيسه .

من خمس عشرة بلاطة تأخذ شكل قبلة يتوسطها صورة محراب محاط بإطار مستطيل قوام زخارفه أوراق مسنة محجوزة باللون الأبيض على أرضية زرقاء وخضراء داخله إطار آخر يكون شكل القبلة قوام زخارفه الزهور المركبة المتكررة والتي تخرج منها الأفرع النبائية (۱) وزين كوشات عقد الهراب زهرتان غيط بمكل منها دائرة ، بينما يعلو قمة العقد بحر به كلمة أكبر والراجع أن كلمة الله كانت تسبق هذه المكلمة حيث أن اللوح مفقود منه أجزاء ، ويتدلى من عقد الهراب مشكاة معلقة بشلات سلاسل باللون الأزرق وبأسفله رسم شمعدانين بهما شمعتين باللون الأصفر (۱).

ومن تخليلنا للعناصر الزخوفية التى جاءت على هذا المحراب المسطح نلاجظ أن عقد المحراب الذى يأخذ شكل حدوة الفرس من العناصر الشائعة فى الطراز المغربى الأندلسى فى العمارة والفنون ، كما نلاحظ أن أسلوب الخط النسخى الذى كتبت به كلمة أكبر على الحراب يتشابه مع أسلوب الخط النسخى الذى وقع به الخزاف عبد الكريم الفاسى على البلاطتين السابقتين ، كما أن الأسلوب الذى رسسمت به زهور اللاله التى تعلو المشكاة يتشابه مع أسلوب رسمها فى أعمال عبد الكريم الفاسى أيضا مما يجعلنا أنها من صناعة مصر وفقا الأساليب المدرسة المحلية .

والواقع أن أعمال هذا الخزاف تعتبر آخر ما جاءت به صناعة البلاطات

المصدر : مهداه من الأوقاف الملكية من منزل وقف القصر العالى بعطفة الجوهري بالموسكي .

⁽١) تتمنابه هذه الزخارف مع زخارف البلاطات المتطبلة التي جلبت من المسجد النفيسي والتي كانت تشكل إطارا للتجميعات التي اشتملت أيضا على زخارف نبائية وكتابية نخص آل البيت والخلفاء الراشدين وهي من صناعة مصر في القرن ١٨م أرقام السجل ٢٠٨٤ إلى ٢٠٩٣.

 ⁽۲) يتشابه هذا الهراب المسطح مع محراب آخر رقم سجل ٦٩١٤ .
 المقاس : ٥ و٧٤ رام طول ٥ و١٤ رام عرض

الخزفية في مصر ، حيث أنه بعد قبشائي مسجد السيدة نفيسة أطفئت الأفران في مصائع الخزف وأن البلاطات الخزفية التي استخدمت بعد ذلك في زخرفة العمائر التي شيدت بعد ذلك بأربعة عشر عاما قد جيئ يها من أوربا لا من تركيا وبصفة خاصة من هولاندة وإيطاليا (11).

سبق الإشارة إلى هذا الطراز الأوربي من البلاطات عند الحديث عن البلاطات الخزفية في صنائر القرد ١٨٥ .



التحث المعدنية



يذكر أحد الباحثين المتخصصين في مجال صناعة التحف المدنية الإسلامية أن نقل السلطان سليم الأول لأفذاذ صناع المعادن من القاهرة إلى إستانبول قد أثر كثيرا على صناعة المتنجات المعننية بالقاهرة ، وأن لم يقض عليها نماما ، وأن هذه الصناعة على الرغم من تأثرها بالتقاليد التي سادت في المصر المملوكي إلا أنها لم تصل إلى درجة كبيرة من التقدم والازدهار(1).

وإذا كان هذا الرأى يعتبر صائبا إلى حد ما ، إلا أنه ينبغى الإشارة قبل الحديث عن صناعة التحف المعدنية في العهد العثماني إلى التدهور الذي لحق بهذه الصناحة في أواخر العصر المملوكي سواء من الناحية الزخرفية أو الصناعية وقلة إنتاج التحف للمدنية المكفتة بصفة عامة ، وقد أشار إلى هذه الحقيقة مؤرخ معاصر إذ يقول : « وقد قل استحمال الناس في زمننا هذا للنحام المكفت ، وعز وجوده ، فإن قوما لهم عدة سنين قد تصدوا لشراء ما يباع منه وتحيه المكفت عنه طلبا للفائدة ، وبقى بهذا السوق إلى يومنا هذا يقية من صناع الكفت قليلة ع(٢).

كما أننا نلاحظ أن صناعة التحف المدنية بمصر في المهد العثماني لم يقدر لها أن تضعف بصورة كبيرة وإنما شهدت قدرا من الازدهار يبرهن على أن القاهرة في ذلك الوقت لم تخل من الصناعة الدقيقة الجميلة ، ولا من القناهرة الرفيع الأنيق ، وتعتبر أشغال المعادن التي تشمل الحفر والصياغة من أهم الصناعات في مصر العثمانية (٢) وكانت تمارس في حوانيت ضيقة بها ورش صغيرة يشتغل قيها عدد يسير من العمال لحساب أصحابها وتذكر د. ليلي عبد المليف من بين طوائف القاهرة في العمد العشماني طائفة صانعي الأسلحة

⁽١) د. حسين عليوه : المعادن (ضمن كتاب القاهرة تاريخها فتونها أقارها) ص ٧٧٠ ــ ٣٧٨.

⁽۲) المُقرري : النظط ج٢ ص ١٠٥ .

⁽٣) أمين عبد الله حقيقيّ : « تاريخ مصر الاقتصادي والمألى في المصر الحديث » ــ القاهرة منة ١٩٥٤ ، ص ١٠٤.

وطائفة الصياغ ، وطائفة الجوهراجية (١) كما خصص سوق خان الخليلي لتجار المجوهرات والنحاس ، وسوق الصاغة لتجار المصوغات وصناعاتها ، وسوق السروجية حيث كان يصنع السلاح ويباع(٢).

ولم يكن هناك حد فاصل تماما بين الصناع والتجار ، فبعض الصناع كان يبيع منتجاته بنفسه مثل صناع السلاح^(٣).

وإذا كانت معظم المسادر التاريخية التى ترجع إلى العهود المبكرة من فترة الحكم العشمانى تخلو من الإشارة إلى الصناع والفنانين فإن المتأخر منها قد أوضح لنا جانبا هاما من الحياة الفنية بالقاهرة إيان المهد العشمانى من حيث الإشارة إلى هذه الصناعة وبعض صناعها ، إذ أورد لنا الجبرتى في مواضع كثيرة وصفا لبعض التحف المعدنية التى تدل على اهتمام أمراء المماليك باقتنائها وتبرز ما كان في قصورهم من مظاهر النعيم والترف وقد كان يسيرا على الجبرتى أن يصفها لنا حيث كان صديقا لكبارهم يزورهم في قصورهم وبشاركهم في بعض هذه الحياة المتوفة .

فغى حوادث سنة (١٧٦٩م) يذكر لنا الجبرتى خبر نفى أحمد أغا من مصر إلى الشام وكان وجلا عظيما واسع الغنى والثروة وصادره على بك فى ماله وأمره بالخروج من مصر فأحضر المطربا زبه والدلالين والتجار وأخرج متاعه وذخائره وباعها بسوق المزاد فبيع منها أمتمة وثياب وجواهر وتخف وأسلحة وكتب وأشياء نفيسة (3).

وفي حوادث سنة (١٧٩٢م) يذكر أيضا أن إيراهيم بيك شرع في زواج

⁽١) د. ليلي عبد اللطيف : المرجع السابق ص ٦٠ .

⁽٢) د. ليلي عبد اللطيف : المرجع نفسه ص ٧٤ .

⁽٣) د. ليلي عبد اللطيف : المرجع نفسه ص ٧٥ .

⁽٤) الجبرتي : عجائب الآثار في التراجم والأخبار (طبعة الشعب ١٩٥٨) ص ٨٧ .

ابنته عديلة للأمير إيراهيم بك الممروف بالوالى وحمر لها بيتا مخصوصا بجوار بيت الشيخ السادات وتغالوا في حمل الجهاز والحلى وخير ذلك من الأوانى والفضيات والدهيات (١٠ كما ذكر أيضا أنه كان للسيدة زليخا زوجة إيراهيم بيك تاج من الجواهر ، وأن على بك حينما هرب إلى الشام أخذ ممه من الأموال ثمانمائة ألف محبوب ذهبا ، على خمسة وحشرين جملا ونقل ممه أيضا من المصوغ والحلى ما قدرت قيمته بثلاثة ملايين محبوب ذهبا وكان مقبض الخنجر الذي يحمله على بك يقدر ثمته بماتي الف جنه (٢٠):

وفى مواضع كثيرة يورد لنا الجبرتى أخبار تبادل الهدايا بين أمراء مصر وولانها والسلطان المشمائى فى إستانبول ، ولا شك أن هذا الإجراء قد ساعد على تبادل التأثيرات الفنية بين القاهرة وإستانبول فى مجال صناعة التحف المدنية والحلى ، كما أنه يدل على أن صناعة القاهرة كانت تلقى التقدير والقبول والاستحسان فى العاصمة المركزية فى ذلك الوقت ، فقد ذكر الجبرتى خبر هدية أرسلها الأمير إسماعيل بك كبير الممائيك إلى السلطان مصطفى الثالث ، فكان منها ستة سروج للسلطان وأولاده وكانت مع السروج عباءات ، هى وقصاعها وقربوسها مرصعة جميما بالجواهر والذهب ، والركابات واللجامات ، والشماريخ والسلاسل كلها من الذهب الخالص ، والرأس والرشمة من الحرير المنسوج بسلوك الذهب وشماريخ المرجان والزمرد ، وجميع الشراريب من الحرير المنسوج بسلوك الذهب وشماريخ المرجان والزمرد ، وجميع الشراريب من القصب والمرجان ، وقد صنعت هذه السروج أدق صناعة وأجملها فى يهت محمد أغا البارودى (٢٠).

⁽١) الجربي : الصدر السابق ص ٢٣١ .

 ⁽۲) محمود الشرقاؤي: دواسات في تاريخ الجبرتي ... مصر في القرنه ۱۹ م جد ۱ ... مكتبة الأنجار المدرة ص ۱۰۳ ... ۱۰ م.

⁽٢) الجري : الصدر السابق ص ٨٦ .

على زين السايليين : المساح التسمى في مصر ص ٦٣ ، القاهرة ١٩٧٤ يبدو واضحا أن يعش منازل الأمراء الكبار في مصر العثمانية كان ملحقًا يها ورش فية مخصصة لبحض المناهات كما أن يعشها استخم كمناسج .

وفى حوادث سنة (١٧٨٦م) يذكر الجبرتى أنه قد حضر من إستانبول أحد الأغوات ومعه هدايا مرسلة من قبل السلطان لوالى مصر حسين باشا ومن بيتها سيف مجوهر تقلد به (١) كما ذكر أيضًا أن الوالى (الباشا) قدم لابنة إبراهيم بك ليلة عرسها الكثير من المصاغ والجواهر (٧).

ومن أهم ما ذكره الجبرتي في هذه الجال أسماء وتراجم لبعض صناع الأسلحة والتحف الممدنية في مصر في العهد العثماني نذكر منهم و الأسطى إبراهيم السكاكيني الذي توفي سنة ١٧٥٧م و وقال عنه الجبرتي : أنه أن يصنع السيوف والسكاكيني وبجيد سقيها وجلاءها ويصنع قراباتها ، ويسقطها بالذهب والفضة ، ويصنع المقاشط الجيدة الصناعة والسقى والتطعيم والبركارات للصنعة، وأقلام الجدول الدقيقة الصنعة الخرمة وغير تلك ، وكان حانوته تجاه جامع المرداني بالقرب من درب الصياغ . وأيضا الأمير على بن عبد الله الذي توفي سنة ١٩٧٩م واتقن رمى النشاب وصار أستاذا فيه وانفرد في وقته في صنعة القسى والسهام والدهانات فلم يلحقه أهل عصره وكان له تلاميذ يملمهم هذه الصنعة ويمنحهم اجازتها (٢٠).

وعما يدل أيضا على ازدهار صناعة التحف المعدنية في مصر في العهد المثماني تلك المجموعة الكبيرة من الأواني التي وصلتنا وبصفة خاصة المرتبطة بالاستخدام اليومي سواء أكانت صواني وطاسات وأطباق وسلاطين وصدريات وغيرها من الأوعية النحاسية ، بالإضافة إلى المغارف والبطط المصنوعة من النحاس الأحمر لزوم القهوة ، أو غيرها من التحف المعدنية المرتبطة بحركة البناء

⁽١) الجبرتي : المصدر السابق ص ١٥٨ ــ ١٦٠ .

⁽٢) الجبرتي : للصدر نفسه ص ٢٣١ .

 ⁽٣) يذكر الجيري أن هذا الصائع روى الأصل وكان مولى الأمير أحمد كتخدا ومن تلاملته
 الصائم حسن الذى علمه أسرار هذه الصناعة وهو ضرير . الجبرين : المصدر نفسه ص٢٣٠.

والتثييد وما يصحبها من أعمال معدنية بعضها ذا صغة معمارية مستقلة مثل الأبواب المصفحة وتواقد الشباييك المصنوعة من البرونز أو النحاس المصبوب ، أو تلك ذات الصفة المستقلة مثل الثريات والشماعد والأحواض والمسارج وحمالات القناديل ، كما ازدهرت بالقاهرة في العهد المثماني صناعة الآلات الفلكية وصفة خاصة الاسطرلاب والدوائر الفلكية؟

كما شهدت القاهرة أيضا في هذه الفترة اهتماما بصناعة الموازين وخاصة النوع المعروف منها باسم الميزان القبائي وقد حرص الصناع على تزينها بمختلف الزخارف الكتابية والنباتية ومن أشهر صناعها أحمد بن محمد القباني، وأحمد البرنيالي.

وتكمن أهمية التنعف الممانية التي صنعت بمصر في المهد العثماني في أن الكثير منها اشتمل على كتابات أما تذكارية تتضمن تاريخ صناعتها وصناعها وأحيانا أسماء من صنعت لهم ، أو كتابات قرآنية ودعائية ، كما المتملت أحيانا على بعض الأمثال والحكم التي تتناسب في مضمونها وطبيعة التحفة ووظيفتها ، كما التخذ بعضها أحيانا شكل الطغراء ، ونلاحظ أن بعض هذه الكتابات دون باللغة العربية والبعض الآخر باللغة التركية .

وتميزت زخارف التحف المدنية التي صنعت في القاهرة في العهد العثماني بالتنوع إذ استخدم الصناع الزخارف النباتية والزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) والزخارف الهندمية الهتلفة ، ويتضح لنا من دراسة هذه التحف أن

⁽۱) من أشهر من اشتغل برسم المزاول والتحرفات والأشتغال يعلم الفلك في مصدر في السهد المشماني الشيخ مصطفى المفياط ووضوات أفندى ، ويوسف الكلارجي ، والشيخ محمد الشغرى، والشيخ محمد الشغرى، والشيخ حسن الجبري، الشغرى والشيخ مصد المغرقية والشيخ حسن الجبري، ومن ولاة مصر الوائي أحمد الباشا الذي كان مهتما بالعلوم الرياضية وصتع كثير من المزاول ومن أشهر صناع الاسطرلايات في مصر الشمائية النمسن بن أحمد البطوطي كما برز الصائع حمدى الارضرومي في حمل المواثر الفلكية ، الجبري : المصدر السابق صر ٢١١، ٢١٠٠

صناع المعادن في هذه الفترة أنتجوا تخف بعضها يمت بصلة للأساليب المملوكية السابقة ، والبعض الآخر يمثل طرازا جديدا متأثراً بالأساليب العثمانية من ناحية الشكل والزخرفة .

ومن أبرز الطرق الصناعية التي استخدمها الصناع في زحرفة هذه التحف المعدنية الطلاء بطبقة من الذهب والفضة (١١) وتفريغ الزخارف و حزها وأحيانا استخدام لليناء الملونة ونادرا ما كنا تجد تخف مكفتة بالذهب والفضة ترجع إلى هذه الفترة .

(التحف المعدنية ذات الصفة المنقولة)

التحف المعدنية في القرن السادس عشر الميلادي :

وصلنا من هذه الفترة مجموعة من الشماعد المصنوعة من النحاس الأحمر المطلى بالذهب (٢) وهي تتشابه في الشكل والزخرفة والشكل العام لهدفه الشماعد مكون من بدن يشبه الخروط الناقص وعامود إسطواني يعلوه شماعة مخروطية وقد نقشت على دائر السطح العلوى لهذه الشماعد عبارة و الله نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكا » (ت) فيها مصباح (٣) جاعل الشمس ضياء والقمر نورا وفالق الاصباح أرقف هذا الشمعدان راجيا من الله المغفران

⁽١) عرف هذا الأسلوب في العصر الماركي في نهاية المصر الجركسي إذ أورد لنا المقريزي ما يغيد ذلك عند حديثه عن سوق ٥ المهمازين ٤ في أيامه (القرن ٩هـ ١٥ م) فيقول : ووأدركت الناس وهم يتحذون المهماز قالبه وسقطه من الذهب الخالص ومن الفضة الخالصة ولا يترك ذلك إلا من يتورع ويتدين فيتخذ القالب من الحديد ويطلبه بالذهب أو الفضة ٤ ويدل ذلك على وجود طلاعين مهرة في المصر المملوكي أمكتهم طلاء الحديد بالذهب والفضة ١٠ الخيلط ج ٢ من ٩٧ .

⁽٢) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام سجل ٤٣٩٥ : ٤٣٩٦ : ٤٣٩٧ .

⁽٣) سورة النور الآية رقم (٣٥) .

الوزير سليمان (1) وجعل مستقره بالجامع الذى بناه بمصر بالقرب من مرقد سيدى سارية عليه رحمة من الملك البارى وقع التاريخ فى أول الجمادين سنة سبع وأربعين وتسعمائة هجرية نبوية (۲). (لوحة رقم ٤٣) .

والشكل العام لهذه الشماعد يذكرنا بالشماعد المطوكية التي صنعت في العصر المملوكي الجركسى (٢) كما أن تزيين دائر السطح العلوى بالزخارف الكتابية بعد استمرارا لنفس الاستخدام الزخرفي في الشماعد المملوكية وأن اختلفت طبيعة ومضمون النص الكتابي ففي شماعد مسجد سلينمان باشا أضاف الفنان آية قرآنية قبل النص ذو المضمون التاريخي كما أضاف اسم من عملت له هذه التحفة على شكل طفراء على بدن الشمعدان نصها الاصاحبه سليمان باشاه.

وتتميز هذه المجموعة من الشماعد بكبر الحجم(٤) والبساطة إذ تخلو من

Evliya Gelebi., op. cit., 220.

⁽۱) عرف هذا الباشا باسم سليمان الخادم تولى حكم مصر من قبل الدواة الشعاقية مرتين الأولى في الفترة من ١٤٣ هـ إلى ٩٤٥ هـ تم في الفترة من ١٤٣ هـ إلى ٩٤٥ هـ تم رحل إلى إستانبول حيث تولى منصب الصدارة العظمى ، وفي تلك الفترة شهد المدرسة السليمانية بالسروجية وبنى وكاته يبولاق مما يدل على حبه وتعلقه بمصر رضم بعده متها كما قام بوقف هذه المجموعة من الشماهد على صبحة، وهو خارج مصر في كد ذلك التاريخ الذي ورد طبها (١٩٤٧هـ) وورد لقب وزير ضمن ألقابه للسجلة طبها ،

 ⁽۲) يذكر على مبارك (المرجع السابق) ج ٥ ص أ١٤ أن الذى جدد هذا للسجد في صام
 ٩٣٥هـ هو سليمان باشا كما هو مسجل على اللوحة التأسيسية أطلى الباب الغربي .

⁽٣) من هذه الشماعد شمعدان يرجع لعصر السلطان التاصر فرج ابن يرقوق رقم سجل ١٥٦٤ وشمعدان يرجع إلى عصر السلطان قايتياى رقم سجل ٤٧٢٠ (متحف الغن الإسلامي بالقاهرة).

⁽٤) شاهد الرحالة التركي أوليا جلى هذه الشماعد أثناء زيارته لمسر خلال رحلته إذ يذكر هند حديثه عن أوصاف جامع سليمنان باشا : 9 أنه في كل ليلة تضاء على جاني المحراب شمعتان بطول قامة الإنسان من شمع العسل في شمعدائين وضعا على جاني المحراب طولهما (يقصد الشمعين) طول قامة الإنسان ، وهذه الشماط مطلبة بطلاء ذهبي .

العناصر الزخرفية النباتية والهندسية وذلك بالقياس إلى الشماعد المملوكية ويتجلى جمال هذه الشماعد في طلاء سطحها بالذهب.

ومن وسائل الإضاءة المعدنية التي يمكن إرجاعها إلى صناعة القاهرة في القرن ١٦م ثريا من نحاس أصفر(١) تتكون من صينية لحمل سبعة قناديل معلقة يثلاث سلاسل تحام يتخللها ثلاث كرات من النحام أيضا ، ويعلوها غطاء نصف كروى تقريبا وقد نقش بهذا الغطاء من الخارج كتابة بخط الثلث نفذت بالحز على أرضية من الزخارف النباتية ورسوم الأزهار نصها 3 مما أوقف ذى الثرية المعلم ناصر الدين النحاس في مقام سيدى أبو العباس أحمد البدوى أبو اللثامين نفعنا الله به ﴾ (لوحة رقم \$\$ ، ٥٠)

ونلاحظ أن هذا الشكل من الثريات قد شاع في القاهرة العثمانية ويمكن اعتباره نوع من التناتير البسيطة المتأثرة في شكلها العام بحملات القناديل التي عرفت في العصر المملوكي (٢).

ويتضح من النص الكتابي الذي يزين هذه الثريا أن الذي قام بوقفها على تربة سيدي أحمد البدوي المعلم ناصر الدين النحاس الذي يبدو واضحا من تسميته بالنحاس أنه كان متخصصا في مجال صناعة النحاس وأنه ترقى في هذه الصنعة إلى مرتبة معلم أو شيخ صنعة وهناك احتمال قائم بأن يكون هو نفسه صاتع هذه التحفة .

كما يحتفظ الفن الإسلامي بالقاهرة بثريا(٣) تتكون من حمالة بزاقات

⁽١) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ٢٤٠ طول ٤٠رام قطر ٣٨ر٠ م

⁽٢) مثال ذلك حمالة قناديل رقم سجل ٦٣٥ وأخرى رقم سجل ٢٤٢ مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

⁽٣) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ٦٣٩ . قامٌ ينشر هذه الثريا :

Wiet (G)., Calatogue General Du Musee Arabe Du Caire (Objets En Cuivre).

Le Caire (1932) P. 45 Pt. XXIII.

لحمل تسعة قناديل لها داير من الزخارف المفرغة بهيئة قشور السمك المتتابعة ويزينها شرافات بهيئة الورقة الثلاثية ، ويعلو ذلك قبة صغيرة ثم مجموعة انتفاخات تنتهى بهلال ، أما الصينية التى أسفل الثريا فقد زينت بأشكال النجوم المتكررة ونقش على هذه الثريا كتابة نصها و عمل الحاج محمود الضراب فى النحاس يعرف بالسيفانى ٤ ويتضح من النص السابق أن هذا الصائع كان النحاس يعرف بالسيفانى ٤ ويتضح من النص السابق أن هذا الصائع كان متخصصا فى الطرق على المعادن وأنه كان يقوم بعمل التحف النحاسية . (لوحة رقم ٤٦) .

ويمكننا القول بأن التحف المعدنية التي صنعت في القاهرة في القرن السادس عشر الميلادي تأثرت من حيث الشكل العام بالتحف المملوكية وأن نميزت بقلة الزخارف وندرتها عدا الزخارف الكتابية التي شاعت على معظمها بالإضافة إلى استخدام بعض العناصر النباتية المملوكية مثل زهرة اللوتس الصينية التي تزين طاسة خضة نقش عليها من الخارج ٥ عمل إبراهيم نقاش سنة 100هـ، 10. (لوحة رقم ٤٧) .

التحف المعدنية في القرن السابع عشر الميلادي :

من أهم التحف المعدنية التي يمكن إرجاعها إلى صناعة القاهرة في القرن السابع عشر الميلادي بشكل دقيق ومؤكد شمعدانان^(۱) من النحاس كانا في الأصل بمسجد التي برمق^(۱) وهما متشابهان في الشكل والزخرفة والمادة إذ يتكون كل منهما من ثلاث قطع ويمتازا بوجود رقبة طويلة ، وقد نقش على

Wiet. (G)., op. cit., Pl. LXIII .

⁽¹⁾

 ⁽۲) يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بهذان التسمعدانان تحت رقم سجل ٤٦٤٧ ،
 ٤٦٤٨ رمصدرهما قسم ثالث أوقاف ووارده من مسجد التي يرمق .

⁽٣) يقع هذا المسجد بمنطقة سوق السلاح والمؤكد أن تاريخ بناؤه يرجع إلى بداية القرن ١٧م ولما كان هذا المشجد بمنطقة سوق المجارة القرن ١٦م وكان يقرم بالوعظ في جامع الملكة صفية وحتى وفائه سنة ١٩٣٣هـ (١٩٣٣م) فالراجع أن تكون هذه الشماعد من صناعة القاهرة في النصف الأول من القرن ١٧ م .

الجزء المخروطي لكل شمعدان بالحفر البسيط ما نصه و وقف شيخ الإسلام التي برمق أفندى و ونلاحظ أن الهيئة العامة لهذه الشماعد لازالت متأثرة بالأشكال المملوكية وإن امتازت رقبتها بالطول وكبر البدن الذي يشبه المخروط الناقص . (لوحة رقم ٤٨) .

ومن الشماعد التي تنسب لهذا القرن أيضا^(١) شمعدان زين بدنه بمناطق تشبه الشرافات في أوضاع متعاكسة شغلت يزهور اللوتس والرمان والزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) وذلك بواسطة الحفر ، وكتب على دائرة بيت الشمعة عبارة و أمير المؤمنين صفى الدين ابن الهادى إلى الله » .

كما وصلنا من هذه الفترة بعض التحف التى صنعت من المعدن وتأخذ شكل كرة تستخدم لتثبيت المشكارات منها كرة فضية مجوفة مطلية بالذهب(٢) وبها من أعلى وأسفل حلقتين ويدور حول منطقتها شريط كتابى باللغة العربية نصه و الله ، محمد ، أبو بكر ، عمر ، عشمان ، على ، حسن ، حسين ، رضوان الله عليهم أجمعين ، وبأسفل هذه الكرة كتابة باللغة التركية نصها وحضرة سلطان مصطفى خان(٢) بن محمد خان حضرة الشيخ بدوينك تربة شريفلرنية وقفدر سنة ٢٠٣٧) وترجمتها و هذا ما وقفه حضرة السلطان مصطفى خان بن محمد خان على ضريح الشيخ بدوى الشريف سنة مصطفى خان بن محمد خان على ضريح الشيخ بدوى الشريف سنة

Wiet. (G)., op. cit., Pl. XXXVI.

⁽¹⁾

⁽٢) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ١٨٧ وكره مثلها رقم ١٨٨ .

⁽٣) جلس مذا السلطان على العرش العثماني في ٣٣ في القعدة سنة ٢٠٦١ هـ وهو يبلغ من السمر ٢٦ منة بوصية من أخيه السلطان أحمد الأول وهو أول من جلس بالاخوة من السمر ٢٦ منة بوصية من بعده عشمان الثاني الذي قتل على يد الإنكشارية ثم أعيد مصطفى الأول إلى العرش مرة أخرى منة ١٠٣٧ هـ وهي السنة التي أوقف فهها هذه التحف المعدنية على ضريح السيد البدى .

راجع : إيراهيم حليم : التحفة الحليمية في قاريخ الدولة العلية ص ١١٦ . ١٢٢ .

ونلاحظ أن التحف المعدنية ذات الاستخدام المدنى والتى ترجع لهذه الفترة كانت تتميز بالبساطة من حيث الشكل والزخرفة ووصلنا منها صحن مصنوع من النحاس زينت حافته بشكل يشبه الأسنان وله غطاء منفصل⁽¹⁾ وعليه كتابة باسم 9 الشيخ أبو الفرج وتاريخ سنة ١٠٤٢هـ، (لوحة رقم ٤٩).

أما بالنسبة للأدوات الفلكية فقد وصلنا اسطرلاب من نحاس أصغر (٢) به أربع صفاتح والطبقات العليا مغرغة والباقى يشتمل على تقاسيم فلكية نفذت بالحفر ، وتكمن أهمية هذا الاسطرلاب فى أنه نقش عليه اسم صانعه (الحسن ابن أحمد البطوطى » وتاريخ الصناعة ٢٠١هـ ومن التحف المعدنية ذات الاستخدام المدنى والتى يمكن إرجاعها إلى صناعة القاهرة فى القرن (١٧م) صدرية من النحاس (٢٠) مزينة بالزخارف النبائية والحيوانية والكتابة ، وتكمن أهمية هذه التحفة فى أنها تشتمل على اسم من صنعت له وهو المعلم أحمد ابن المعلم إبراهيم الفقيه الاسطنبولى يؤكد ذلك ورود عبارة (عما عمل برسم » قبل العبارة السابقة (٤٠).

التحف المعدنية في القرن الثامن عشر الهيلادي :

من وسائل الإضاءة المعدنية التى صنعت فى هذه الفترة مجموعة كبيرة من الشماعد كانت مخصصة بغرض الاستعمال فى إنارة المساجد وغيرها من العمائر الدينية المختلفة وخاصة الاضرحة والزوايا .

⁽١) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ١٥١٧١ .

⁽٢) من مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

⁽٣) مجموعة متحف الفن الإسلامي رقم سجل ١٥٠٤٧ .

 ⁽٤) سوف نقرم بدراسة تفصيلية لهذه التحفة في بحث مستقل في القريب الماجل إن شاء الله .

من هذه الشماعد شمعدان مصنوع من النحاس الأصفر(1) وعلى بدنه كتابة تأخذ شكل الطغراء يمكن قراءاتها و حق وقف هذا على ستى السيدة نفية ولا المحافظة المحمد بك المدبولى(27) وشمعدان آخر بزاوية بشير أغادار السعادة (23) وشمعدان آخر قو انتفاخات مخروطية كان بمسجد السيدة عائشة البوية (0) وشمعدانان من نحاس أصفر يتميز كل منهما بقاعدته المقصيرة وبوجود دائرتين برقبته كانا بالمسجد السابق أيضا (1) وشمعدانان من نحاس أصفر وقبتهما طويلة وبكل منهما ثلاث دوائر صغيرة كانا في مدرسة السلطان محمود بالحبانية (1) وشمعدان من نحاس برقبته دائرتين وآخر برقبته المسلطان محمود بالحبانية (1)

ومن أهم الشماعد التى يمكن إرجاعها إلى القرن الثامن عشر الميلادى شمعدان كان موقوفا على تربة السيد البدوى ويتميز بدنه بأنه يشبه التاقوس⁽¹⁾ وقام الفنان بعمل بعض الدوائر الزخرفية حول أعلى وأسفل البدن وحول بيت الشمعة والراجح أن يكون هذا الشمعدان ضمن مجموعة التحف التى أوقفها على بك الكبير على ضريح السيد البدوى . (لوحة رقم ٥٢) .

ويمكننا القول بصفة عامة بأن الشماعد التي صنعت في القاهرة العثمانية تتكون من حيث الشكل العام من قاعدة مخروطية أحيانا تتميز بالاستطالة وفي

⁽١) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

 ⁽٢) كان هذا الشمعدان موقوفا على مسجد السيدة تفيسة .

⁽٣) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ٤٤٠٠ .

⁽٤) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ٤٤٠١ .

⁽a) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم مجل ٤٤٠٣.

⁽٦) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة قم سجل ٤٠٠٤ ، ٢٠٥٤ (لوحة رقم ٥٠)

⁽٧) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ٤٤٠١ (لوحة رقم ٥١).

⁽A) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ٤٤٠٧ . ٤٤٠٨

⁽٩) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ٢٠٣.

أحيان أخرى تميل إلى الشكل الكروى يعلوها عامود طويل به مجموعة من الانتفاخات ينتهى ببيت الشمعة وهي تعتبر بذلك تقليدا لأشكال الشماعد التي عرفت في تركيا العثمانية .

ومن التحف المعدنية التي ارتبطت صناعتها بفرض الاستعمال في بعض المنشآت الخيرية في القاهرة العثمانية وبصفة خاصة الأسبلة ، الطاسات التحاسية التي كان يستخدمها العامة في شرب المياه ، وكانت تعلق بسلاسل جديدية في شابيك التسبيل وغالبا ما كانت تخفظ بحجرة الزملاتي بجوار حجرة التسبيل أو في دواليب حائطية بحجرة التسبيل إذا كانت مساحة السبيل لا تسمح بعمل حجرة للمزملاتي حيث تذكر وثيقة المغلوي(۱) و وأما الخزاين التي بالمزملة لنقل الماء ولسبيل الشرب ، (۱) ، وقد وصلنا من هذه الأواني ثلاث طاسات من المذكور وحفظ آلاته المعدة لنقل الماء ولسبيل الشرب ، (۱) ، وقد وصلنا من هذه الأواني ثلاث طاسات من بالحبانية(۱) ، وهي تخلق من الزخارف نماما وعليها كتابة باللغة التركية نصها بالحبانية(۱) ، وهي تبغل من الزخارف نماما وعليها كتابة باللغة التركية نصها والسلطان بن السلطان الغازي محمود خان حضر تلوينك دار السعادة أغاسي بشير أغانك في سبيل الله وقف لريدر ١٦٤ اهـ، وترجمتها : هذا ما وقفه بشير أغادار السعادة في سبيل الله برسم حضرة السلطان الغازي محمود خان بشير أغادار السعادة في سبيل الله برسم حضرة السلطان الغازي محمود خان من النحاس سنة ١٦ اهـ (لوحة رقم ٥٠)) ومن هذه الطاسات أيضا طاستان من النحاس سنة ١٦ اهـ (لوحة رقم ٥٠)) ومن هذه الطاسات أيضا طاستان من النحاس سنة ١٦ اهـ (لوحة رقم ٥٠)) ومن هذه الطاسات أيضا طاستان من النحاس

(١) وثيقة الحاج المغلوى رقم ٢٣١٨ أوقاف ص ٦٩ سطر ١٠ . ١١ .

 ⁽٢) راجع محمود الحمينى ٥ الأميلة العثمانية الياقية بمدينة القاهرة ٥ رسالة ماجستير مخطوط بجامعة القاهرة (١٩٨٧) ص ٣٠٩٠ .

 ⁽٣) مجموعة متحف الفن الإسلامي رقم سجل ٣٤٣٤ ، سلسلتان طول كل منهما ٩٠رام والثالثة ١٥٩٥ م ومنفصلة عن الطاسة .

⁽٤) يقع هذا السيل بشارع درب الجماميز ، وشغل ناصية حارة العبائية بجاء سيل بشير أغا دار السعادة ١١٦٤هـ/ ١٧٥٠م وعا هر جدير بالذكر أن بشير أغا دار السعادة هذا هو الذى قام بشيد سيل ومدرسة السلطان محمود السابقة الذكر .

الأصفر(١) تتميزان عن السابقة بأن لهما مقابض وعليهما كتابة مثل السابقة .

وإلى جانب تلك الجموعة من الطاسات التى تخص سبيل السلطان محمود بالحباتية وصلتنا طاس من نحاس^(٢) هليها من الخارج كتابة منفذة بالحفر نصها وقف الحاج على الخلفارى للإمام الشافعى سنة ٢٦٦ هـ.

أما بالنسبة للأوانى ذات الاستعمال المدنى داخل المنشآت العثمانية بالقاهرة وخاصة المدارس والتكايا التى كان يلحق بها مطابخ فقد وصلنا منها مجموعة لا يأس بها نذكر منها ست مغارف نحاس أصفر^(۱) بمقابض مستطيلة بخمسة منها حلق وعلى هذه المغارف كتابة دق بالقلم⁽¹⁾ وأيضا كبشة من نحاس⁽¹⁾ مقبضتها مزخرفة ومكتوب بنهايتها من أسقل بالخط النسخى اسم مصطفى وتاريخ ١١٨٨هـ وذلك بالحفر البسيط.

كما وصلنا أيضا مجموعة من البطط المصنوعة من النحاس الأحمر لزوم القهوة (٦) (لوحة رقم ٥٤) ، تخص السلطان محمود بالجبانة إذ ورد عليها كتابة نسخ نصها :

⁽١) مجموعة متحف الفن الإسلامي رقم سجل ٢٤٤٤ .

⁽٢) مجموعة متحف الفن الإسلامي رقم سجل ٩٨٦١ .

 ⁽٣) مجموعة متحف الفن الإسلامي رقم سجل ٣٤٤٣ وكانت هذه المفارف تخص المطبخ المحق بمدرسة السلطان محمود بالجانية .

⁽٤) تتشابه هذه الكتابة مع الكتابات التي وردت على طاسات السبيل الملحق بالمدرسة المحمودية .

⁽٥) مجموعة متحف الفن الإسلامي رقم سجل ١٩٥١ .

⁽٦) مجموعة متحف الفن الرسلامي رقم مجل ٧٤٤٥ ، كان يطلق على رئيسي صانعي القهوة، القهوجي باشى وهو معول عن كل الأولني والأدوات المستعملة في صنع القهوة ، وكانت هذه الأولني تخفظ خالبا في دواليب حائطية وحين أصابتها بالتلف كان عليه أن يستبدلها بأخرى على حسابه ، واجع رسالتنا للدكتوراه (الصور الشخصية في التصوير العثماني) ص ٢٢٠ ل.

 ١ ـ وقف السلطان محمود بسبيل الحبانية عمل أحمد أغا خدام دار السعادة مصر حالا ١٢١٢.

٢ ــ وقف السلطان محمود بسبيل الحبانية وسيد محمد أغا دار السعادة مصر
 حال سنة ١٢١٧.

٣ ـ وقف السلطان محمود بسبيل الحبانية سيد أحمد وكيل أغا دار السعادة مصر حال ١٢١٢ .

ويتميز النان منها بوجود مقبض وقاعدة مرتفعة وواحدة تخلو من المقايض والقاعدة (١٦).

ومن التحف المعدنية التي صنعت في القاهرة خلال القرن ١٨م وتميزت باشتمالها على أسماء من صنعت لهم طبق من النحاس (٢) نقش عليه كتابة نصها و السيدة هوا بنت المرحرم الشيخ النخاوى ١٨٥٥ هـه (٣)، ومن نهاية هذا القرن وصلنا طبق عليه كتابة نصها و صاحب عليه خاتون زوجة الأمير سليمان أغا صاحب محمد أغا ابن سليمان سنة ١٩٩١هـ ه (٤) ووعاء نحاس عليه ثلاثة أشرطة بالأعلى والأسفل مناطق بها كتابة وزخارف بالأوسط شريط زخوفي متعرج وعلى الحافة من الخارج كتابة باسم الحاج يوسف (٥)، وأيضا وعاء نحاس له غطاء منقصل وعلى النطاء كتابة باسم ٥ زينب بنت حاجى خليل ٥ نحاس له غطاء منقصل وعلى النحاس عليها كتابة باسم ٥ واربخ ١١٨٦هـ ومالحة بنت

أشار أحد الباحثين (محمود الحميتي) المرجع السابق ص ٣٥٩ إلى هذه الأواني على أنها طاسات عناصة بشرب للياه وهذا غير صحيح .

Wiet. (G)., Op. Cit., Pl. XLX. (Y)

Wiet. (G)., Op. Cit., N. 139.

Wiet. (G)., Op. Cit., N. 90 - 91.

⁽٥) مجموعة متحف الفن الإسلامي رقم سجل ١٥٠٥٦ .

⁽٦) مجموعة متحف الفن الإسلامي رقم سجل ١٥٠٧١ .

إبراهيم وتاريخ ١١٧٩ هـــا(١).

ومن التحف المدنية التي تميزت يشروة كبيرة من الزخارف الكتابية الموازين المتسلم معظم ما صنع منها في القاهرة المشمانية على كثير من الآيات القرآنية والأمثال والحكم المتعلقة بإقامة الوزن بالقسط إلى جانب أسماء صناعها وأصحابها ، ومن أهمها ميزان قباني مصنوع من الحديد (٢٧) حقوت على بعض أجزاء منه زخارف كتابية عملوة بمادة القصدير نصها ٥ المرقوم بالكفة ٥ (قل كل يعمل على شاكلته) مكروة مرتين داخل دائرة وخلفها (الفقير الفاني أحمد بن ...) وباللسان الأسفل (ملك الفقير الفاني محمد القباني) وبظهر ألسان المذكور (المك الفقير الفاني اللسان المذكور (ملك الفقير الفاني محمد القباني) وبالمسطوة من جهة اللسانين (واستفلحوا وخاب كل جبار عنيد) وخلف هذه الكتابة (وان تستفتحوا فقد جاءكم الفتع) وباللسانين (ملك الفقير محمد بن كريم الدين القباني) وبالمسطرة من جمد القباني) وبالمسانين أحمد ... محمد ... القباني) وبالمسطرة كتابة تبدأ بعبارة (هذه مسطرة ...) ثم نجد بعد ذلك معظم الكتابة مطموسة .

ومن هذه الموازين أيضا ميزان قباني (^{۳)} مسطرته مقسمة من ثلاثة جهات ومكتوب على المسطرة من نهايتها (سليمان أغا مستحفظان ١١٩٠) ومكتوب على المسطرة بين اللسانين (وما النصر إلا من عند الله المزيز الحكيم) ومن الجهة الأخرى (محمد بن محمد القبائي) أسفلها (عمل الفقير أحمد البريالي)⁽¹⁾.

^{· (}١) مجموعة متحف الفن الإسلامي رقم سجل ١٥٢٨٥ .

⁽٢) مجموعة متحف الفن الإسلامي رقم سجل ٢٦٧٠ مقاس ٢ م طول

⁽٣) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم مجل ٩٩٠٢ مقاس ٥٥ر٢م طول .

 ⁽٤) ينتسب هذا الصانع إلى كوره برنيل وهي تقع شرقي مصر .
 راجع : باقرت الحموى : معجم البلدان الطبعة الأولى ١٩٠٦ القاهرة

وبعد اللسان من جهة الرمانة مكتوب في سطرين (انا فتحنا لك فتحا مبينا ليغفر لك الله ما تقدم من ذنبك وما تأخر) ومن الجهة الأخرى كتابة في مطرين ممحوه ، وكذلك المشط مزخرف بالنقش وعلى أحد وجهيه ثلاث دوائر أخرى أكبر من السابقة بالوسطى البسملة وبالأخرتين كتابة نصها (اللهم أهدنا إلى ما يرضيك) ثم آية انا فتحنا لك أسفلها جامة مستطيلة بها سطران من كتابة نصها (انظر إلى ما بين يديك الله مطلع عليك).

وبالجهة الأخرى من المشط توجد دائرة صغيرة علوية مكتوب فيها (بالله) أسفلها جامة مستطيلة بها كتابة نصها (وما النصر إلا من عند الله العزيز الحكيم) أسفلها دائرتان بهما كتابة نصها (رأس الحكمة مخافة الله) والرمانة من النحاس الأصفر المزخرف بالنقش البارز على علاقتها من أحد وجهيها و بسم الله ما شاء الله يا حافظ ﴾ ومن الجهة الأخرى و توكلنا على الله » .

التحف المعدنية ذات الصغة الثابتة :

وتشمل الأبواب المصفحة ومصبعات الشبابيك ومطارق الأبواب والمقاصير المعدنية والسلاسل لتعليق وسائل الإضاءة وتثبيت أوانى الشرب بالإضافة إلى استخدام جديد للمعادن فى تلك الفترة يتمثل فى تكسية قمم المأذن بألواح الرصاص.

أول : الأبواب المصفحة :

من المعروف أن فن الممارة كان من الفنون المتقدمة والمزدهرة في مصر إبان العصر المملوكي بشقيه البحرى والجركسي . وقد استتبع ذلك التطور في فن الممارة تطور في صناعة التحف الممدنية المتعلقة بالممائر ذلك أن المماليك استخدموا المعادن بكترة في معظم أعمالهم المعمارية ، ومن الاستعمالات الهامة

للمعادن في هذا الجال تصفيح الأبواب خاصة أبواب المساجد والمدارس ، والتصفيح هو كسوة أو تغطية جسم خشبي بصفائح ممدنية بقصد الزخرفة إلى جانب العمل على تقوية هذه الأخشاب وتماسكها حتى لا تكون عرضة للتقلص والالتواء والتلف والتعرض للحريق . وتمر الأبواب الخشبية المراد تصفيحها بمراحل مختلفة (١) وإن كانت أهم الطرق المستخدمة في تشكيل الصفائح المدنية المستخدمة في التصفيح الصب في قوالب السباكة والطرق كما نمثلت أهم طرق زخرفتها في الحفر والتكفيت والتخريم والتغريغ .

والواقع أن طريقة تصفيح الأبواب في القاهرة العثمانية اختلفت عنها في المصر العثماني مواء فيما يتعلق بقلتها إن لم يكن ندرتها بصفة عامة (٢) أو بأسلوبها الصناعي والزخرفي ، فقد كانت الأبواب في العصر المملوكي تصفح تصفيحا كاملا بالإضافة إلى استخدام التكفيت في بعض الأحيان . أما في العصر العثماني فنجد أن الأبواب قد اقتصر تصفيحها على الصفائح المعدنية والتي كانت تثبت مباشرة على الألواح الخشبية دون استخدام الصفائح الرقيقة الفاصلة التي كانت تستخدم من قبل .

والطراز الزخرفي الشائع في الأبواب المصفحة بالقاهرة العثمانية يتمثل في شكل البخارية في الوسط مع وجود قطاعات منها في الأركان مع تزبين هذا الشكل بالزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) بالتفريغ .

كما اقتصر التصفيح في بعض الأبواب على وضع شريطين من النحاس أعلى وأسفل الباب كتب فيهما أحيانا اسم المنشىء .

 ⁽١) راجع طه عبد القادر عمارة و الأيواب للصفحة في عهد السلطان حسن بمدينة القاهرة »
 رمالة ماجستير مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨١ ، ص ١٤٤ ... ١٤٩ .

 ⁽٢) ترجع هذه القلة أساسا إلى اختلاف وضع المنشى، في العصر العشماني عنه في العصر المملوكي بالإضافة إلى ضياع بعض هذه الأبواب .

نهاذج لبعض الأبواب المصفحة بالقاهرة العثمانية :

۱ ــ باب مسجد الأمير مصطفى جورېجى بن يوسف جورېجى بېولاق
 ۱۹۱۰هـ/ ۱۹۹۸م) :

يمتبر هذا الباب من نماذج الأيواب المصفحة المبكرة في القاهرة العشمانية وهو مصفح تصفيحا بسيطا إذ كسى من أعلى وأسفل بشريطين من النحاس على مسافة ٤٠ سم ثبتا بواسطة المسامير المكوبجة وهما خاليان من الزخرفة كما يغلق على المدخل المؤدى إلى ببت الصلاة على يسار دركاه المدخل فردتى باب صفحت كل منهما بنفس الأسلوب السابق .

وقد أشارت وقفية المسجد (1) إلى الباب الرئيسي المصفح إذ تذكر ويفلق على الباب المذكور (يقصد بذلك الباب الرئيسي للمسجد) فردة باب عربي مصفح بالنحاس والمسامير الأصفر(٧).

٢ ـ باب مسجد عثمان كتخدا (الكخيا) (١١٤٧هـ/ ١٧٣٤م) :

يمد هذا الباب من أهم الأبواب المسفحة في المصر المشماني إذ يتكون من مصراعين من الخشب ثبت عليهما مباشرة الصفائح المعدنية التي تأخذ شكل بخارية في الوسط ذات قطاع مستدير يحيط بها اثنتا عشر ورقة نباتية ثلاثية الفصوص مع وجود قطاعات منها في الأركان تتمثل في ربع هذه البخارية وشغلت البخارية وقطاعاتها بالزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) المنفذة وشغلت البخارية وقطاعاتها بالزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) المنفذة بالتفريغ حول شكل بجمعي في الوسط ، ويظهر أطلي وأسفل الباب شريطان

⁽۱) وقفیة صادرة من الباب العالی بمصر باسم الأمیر مصطفی جوربی ابن المرحوم یوسف الجوربی الشهیر بمیرزا من أعیان جوربیت طایفة مستحفظان قلعة مصر اخروصة علی مسجده الكاتن بهولاق (أوقاف رقم مسلسل ۳۳۰ حجیج (وقفیة بتاریخ ۱۸ شمبان ۱۱۱۰هـ / ۱۲۹۸م) .

⁽٢) الوثيقة السابقة ص ٢ .

عريضان من النحاس خاليان من الكتابة(١٠) وقد ثبتت هذه الصفائح المدنية مباشرة على الخشب بواسطة المسامير المكوبجة (لوحة رقم ٥٥) .

كما يتميز هذا الباب بوجود دقاقتين من النحاس المصبوب أعلى البخارية زينتا بالزخارف النباتية المورقة بالإضافة إلى الورقة النباتية الثلاثية . (لوحة رقم ٥٦) .

كما عرفت القاهرة أسلوبا متميزا في التصفيح يغلب عليه البساطة إذ اقتصر على تصفيح الأبواب بشريطين عريضين من النحاس ثبتا بالمسامير المكوبجة ويعتبر هذا الأسلوب من أكثر طرق التصفيح شيوعا في هذه الفترة إذ عرف منذ بداية القرن ٢ ٦ م في أبواب وشباييك مسجد سليمان باشا ، وقد أشارت وقفية المسجد الى ذلك إذ تذكر وبابان مربعان على كل منهما زوجا باب ضرب خيط معشق بخشى البقس والساس بصفائح وشمسات وسقاقط نحاسا (٢٠).

ومن التحف المعدنية بهذا المسجد الشناكل المعلقة على الشبابيك الخشبية التي تخيط بإيوان القبلة وكذا الأبواب والتي يطلق عليها اسم (العروة والسقاطة)، وتتكون السلسلة من عدة حلقات معدنية تنتهى بمسمار مسحوب ذو طرف مدبب مثبتة في أحد المصراعين ، بينما يوجد في المصراع الآخر عروة معدنية ، وعندما يفلق الشبابيك أو الباب تضم العراوى الثلاث مواجهة بعضها فيسقط المسمار في هذه العراوى فتفلق غلقا محكماً () وهي مزخرفة بأشكال

⁽١) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية ص ٣٢٥ .

⁽٢) وثيقة سليمان باشا (أوقاف) رقم مسلسل ١٠٧٤ بتاريخ ٢٠ رجب ٩٧٩هـ

⁽٣) الوثيقة السابقة ص ٨ .

⁽٤) أشار كتاب وقف مسجد داود باشا (أوقاف وقم مسلسل ١٩٧٦ م) يتاريخ 10 شوال ٩٧٣ هـ من ١٧٧ إلى أنه بهسفر البسطة المذكورة واجهة بالرخام الأبيض والأسود بها باب مربع يغلق عليه زوجا باب خشبيا ثقيا مدهون بأنواع الدهان بمسامير مكويجة وحلقتان معلقتان في كويجة من النحاس .

تنبه الوريدات كما اتخذ الشداد شكل الورقة النباتية الثلاثية ، كما يوجد يكل مصراع في الجزء العلوى والسفلي ثلاث أشكال سداسية من النحاس على هيئة وريدة محورة ومثبتة من الداخل ، ويعتبر هذا الأسلوب محاولة من الفنان لتطوير أسلوب التصفيح حوضا عن الأشرطة الحرضية الممتدة ، ومن الأبواب التي صفحت وفقا لهذا الأسلوب باب المدرسة السليمانية (٩٥٠هـ/ ١٩٤٢م) وباب مسجد ذ الفقار بك (١٠٩١هـ/ ١٦٨٠م) كما يضم مسجد محمد أبو الدهب (١١٨٨هـ/ ١٧٧٤م) عدد من الأبواب المصفحة بنفس الأسلوب منها الباب الرئيسي والباب الذي يؤدي إلى بيت الصلاة .

وما هو جدير بالذكر أن هذا الأسلوب ظل هو المتبع في تصفيح الأبواب في القاهرة العشمانية حتى نهاية القرن ١٨٥ ، ولدينا مثال لذلك يتمثل في الباب الذي يغلق على مدخل مسجد محمود محرم (١٢٠٧ هـ/ ١٧٩٢م) ويتكون من مصراعين من الخشب خاليان من الزخرفة تماما عذا الشريطان النحاسيان المنبتان بالمسامير المكوبجة ، ويبدو أن الغرض الأسامي من وضع هذه الأشرطة في هذه الغير من كونها أسلوباً في هذه العقرة قد أصبح لتبيت هذه الألواح الخشبية أكثر من كونها أسلوباً في التصفيح .

ثانيا : الشبابيك المعدنية :

استمر الأسلوب الصناعي والزخرفي في صناعة الشبابيك المعدنية يسير في القاهرة المثمانية لفترة طويلة وفقا للأساليب المملوكية ، إذ نجد المعمار يستخدم المصبعات الحديدية والنحاسية (١) على هيئة رماح طولية وعرضية تتلاقى في مناطق قد تكون كروية ، أو مربعة مشطوفة الأركان ، ومن نماذج هذا الأسلوب

⁽١) تشير وثائق العهد التثماني إلى هذه النوافذ يتمير شباك حديد ، شباك تحاس فقط .
حسن عبد الرهاب : للرجع السابق ، ص ٣٩٧٩ .

فى القرن 11م الشبابيك النحاسية بمسجد سليمان باشا ومسجد المحمودية والمدرسة السليمانية وجامع عبد اللطيف القرافى وقية عبد الوهاب الشعرانى ومسجد محب الدين أبو العليب الذى تتقاطع رماح شبابيكه فى مناطق كروية الشكل.

ومن نماذج القرن ١٧م تذكر شبايك مسجد الملكة صفية بالداودية إذ غشيت بمصبعات من الحديد تتقابل في مناطق مربعة مشطوقة الزوايا .

على أن أبرز نماذج الشبابيك المدنية التي تتميز بالثراء والنني والتنوع في الزخارف فتتمثل في تغشيات الأسبلة القاهرية ، وعلى الرغم من أنها بدأت بسيطة تشبه مثيلاتها في العصر المملوكي إلا أنها تطورت قليلا إذ نجد في تغشيات كل من سبيل خسرو باشا (لوحة رقم ٥٧) وسبيل تغرى بردى أن الجزء الملوى زين بزخارف تشبه العمليب الممقوف يتوسطها لفظ الجلالة والماء، كما نلاحظ تطور آخر لزخارف هذه التغشيات يتمثل في إيجاد أشكال المعقود النصف الدائرية المتكررة أسفل التغشية مثل ذلك سبيل وكتاب الست صالحة بالسيدة زينب (١٥٤٤ هـ/ ١٧٤٤ م) أو أشكال العقود الثلاثية مثال سيل عبد الرحمن كتخدا (بين القصرين) (١٥٧٥هـ/ ١٧٤٤ م).

كما أبدع الصناع في استحداث بمض الزخارف المتمثلة في وحدة زخرفية متكررة تسود تغشيات هذه الشبابيك في توزيع هندمي جميل مثال ذلك شكل المقد الثلاثي المذكور كما في سبيل عبد الرحمن كتخدا (لوحة رقم ٥٨) وسبيل الشيخ مطهر ، وسبيل يوسف جوربجي وسبيل رضوان أغا الرزاز ، وسبيل حسين الشعيبي وسبيل جنبلاط ، أو شكل البخارية المتكررة كما في سبيل السلطان مصطفى وسبيل محمد أبو الدهب .

ونلاحظ أيضا تأثر بعض تغشيات هذه الشبابيك وخاصة في الأسبلة المقوسة بزخارف وعناصر فن الباروك والروكوكو التي تتميز بكثرة إتحناءت خطوطها ورشاقتها مثال ذلك تغشيات سبيل السلطان محمود ، وسبيل السلطان مصطفى (لوحة رقم ٥٩) وسبيل نفيسة البيضا وهي تعتبر صدى لتأثر الفن العثماني بصغة عامة في ذلك الوقت بتأثيرات أوربية وإضحة .

ومن المناصر الزخرفية الهامة والملفتة للنظر في التغشيات النحاسية لشباك التسبيل الأول والثالث بسبيل رقية دودو (لوحة رقم ٦٠) الزهريات التي تخرج منها الفروع النباتية الملتوية والمتموجة لورقة أكنتس كبيرة مجسمة بالإضافة إلى اشتمال هذا الجزء من التنشية على ثدبي امرأة من النحاس المصبوب على جانبي الزهرية ويتكرر هذا الشكل أيضا في سبيل (نفسية البيضا) ولعل الفنان قد قصد بذلك الإشارة عن طريق هذا الرمز إلى من أمرت بإنشاء هذه المنشآت الخيرية)١٠).

المقصورات المعدنية :

من التحف المدنية ذات الصفة الثابتة في هذه الفترة المقاصير التي تخيط بقبر المنشىء ، وقد اعتدنا أن نراها في العصور السابقة تتخذ من الخشب وبصفة خاصة النوع المعروف بخشب الخرط أما في العصر العثماني فقد اتخذ بعضها من المعدن مثال ذلك مقصورة مسجد السيدة عائشة النبوية (١١٧٦ هـ/ ١٧٦٢م) وترجع لتجديدات عبد الرحمن كتخدا وهي من النحاس الأصفر ، مربعة الشكل ومقسمة إلى ثلاث مناطق أفقية أكبرها مزينة بفرع نباتي يلتف مربعة الشكل ومقسمة إلى ثلاث مناطق أفقية أكبرها مزينة بفرع نباتي يلتف فهي تشكل إطارا للمنطقة الأولى ويزخوفها فرع نباتي متموج تخرج منه الزهور ثم تأي بعد ذلك المنطقة الثالثة وهي العليا ويزينها مجموعة من العقود الثلاثية المتجاورة التي ترتكز على أعمدة ويزخرف كوشاتها الأوراق النباتية ويتضح في

⁽١) راجع : محمود الحميثي : المرجع السابق ص ١١٢ .

معظم الزخارف النباتية بهذه المقصورة التأثر بأساليب الفن العثماني في القرن ١٨ معظم الزخارف النباتية بهذه المقصورة التأثر كو (لوحة رقم ٦١ ، ٦٢) ، وفي أواخر القرن ١٣هـ ١٩ م عملت مقصورة جديدة لضريح الإمام على زبن المابدين تعتبر نموذجا لصناعة الحديد المزخرف بمصر كتب عليها و إنشاء هذه المقصورة سعادة محمد قفطان باشا سنة ١٢٨٠هـ (١٠).

قيم المآذن :

لعل عنصر المئذنة هو العنصر الممارى في عمائر القاهرة الذى سار على نهج عثمانى صميم فهى تمتاز بالبساطة والارتفاع وتخلو من الزخارف إلا القليل ، أما قممها فكانت مخروطية مديبة الشكل مكسوة بألواح الرصاص يعلوها هلال من المدن ، ونرى هذا النظام في معظم مآذن العصر العثمانى ومن أمثلتها الجميلة مثننة جامع الملكة صفية بالداودية ، وقد لعب معدن الرصاص دورا هاما في حفظ قمم المآذن من التلف بسبب العوامل الجوية لا سيما وأن قمم المآذن كانت تصنع من الخشب ، وقد برع الصناع الأتراك في تكسية قمم المآذن بالرصاص وهناك احتمال كبير بأنهم هم الذين قاموا بممل معظم مآذن القاهرة ذات القمم الخروطية وأن الصناع المجليين تعلموا منهم أصول هذه الصناعة وإن كانت معظم الإشارات تشير إلى جلب صناع روم من تركيا عند تغطية قمم المأذن بالرصاص .

⁽١) د. سعاد ماهر : مساجد مصر وأولياؤها الصالحون الجوء الأول ص ١٠٦٠

الرخسام

الوخا مے

نستطيع أن نقرر أن استخدام الرخام في زخرفة العمائر القاهرية في المهد العثماني يعتبر امتدادا لنفس الاستخدام في العصر المملوكي سواء فيما يتعلق بأنواعه ، وأساليب صناعته ، وطرق زخرفته ، فضلا عن المساحات التي كانت تكسى به إذ أن هذه الصناعة ظلت محافظة على تقاليدها ولم يحدث عليها تغيرات كثيرة حتى عصر محمد على . وقد أفادتنا وثائق هذا المهد في التعرف على جوانب مختلفة لهذا الاستخدام نذكر منها على سبيل المثال و وقفية على جوانب مختلفة لهذا الاستخدام نذكر منها على سبيل المثال و وقفية مسجد سليمان باشا ، التي تذكر ... مفروش أرض الإيوان والسدلة والدور قاعة المذكور أعلاه بالرخام الملون بوزرة رخاما ملونا دائرة على ذلك ارتفاعها أربع أذرع إسطنبولي لها تنازيل دائرة مكتوب فيها آيات من القرآن العظيم وبصدر الإيوان المذكور محراب مرخم (۱) .

و ووقفية مسجد داود باشا ، التى جاء بها الكثير من أسماء وأنواع وطرق صناعة الرخام فى هذه الفترة إذ تذكر ... يكتنف الباب المذكور جلستان من حجر نحيت وهو بعتبتين السفلى منهما حجر صوان أسود والعليا رخام أسود ياسمين يعلوه دالات من رخام أبيض (۲۱) وعن الحراب تذكر ... ويكتنفه وزرة يعلوها مدورتان رخاما سماقيا (۲۱) وعن النص التأسيسي تذكر ... ويعلو ذلك تاريخ بلوح رخام أبيض مدهون بلازورد وله تاريخ مكتوب بالذهب نقرا في الرخام (٤٤)

كما تصف وقفية مسجد الأمير مصطفى جوربجي محراب المسجد الرخامي

⁽١) حجة وقف سليمان باشا ص ٨ .

⁽٢) حجة وقف داود باشا ص ١٧٥ .

⁽٣) حجة وقف داود باشا ص ١٧٧ .

⁽٤) وقفية مسجد داود باشا ص ١٧٥ .

إذ تذكر .. والمحراب المذكور مغلف من أسفل إلى أعلى بالرخام الملون بصدره عامودان بقواعدهما رخام مسبول على أطرافهما وقواعدهما رصاص ... (١٦).

ولا تقل الزخارف التى نفذت على الرخام فى هذه الفترة من حيث الدقة والفخامة عن مثيلاتها فى المصر المبلوكى إذ أنها اشتملت على الكثير من المناصر الهندسية والنباتية والكتابية والزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) فضلا عن بعض العناصر التى تمت بصلة قوية للأساليب الزخرفية العثمانية التى ظلت تتوافد على القاهرة منذ الفتح ، نضف إلى ذلك تعدد العمائر التى نرى فيها هذا الاستخدام فنجد العمائر الدينية والكثير من العمائر المدنية قد اشتملت على نماذج جميلة من أعمال الرخام ، كما أن طبيعة بعض المنتآت ووظيفتها اقتضت استخدام مادة الرخام فى أجزاء كثيرة منها ونعنى بذلك الأسبلة القاهرية التى تخفل بثروة من أعمال الرخام التى انجزت فى العهد الشمانى .

وسوف نقوم بدراسة أعمال الرخام في هذه الفترة وفقا للترتيب التالي :

أول _التكسيات الرخامية في القرن 7 أم :

وكانت تتم عن طريق صقل الألواح وتجهيزها لكى تلصق على الجدران والأرضيات وذلك وفق أسلوبين ، الأول ويطلق عليه اسم الوزرات الرحامية وكانت تزين بطرق مختلفة مثل الحفر والتلبيس ، وان كانت غالبا ما تعتمد على ألوانها فقط وذلك بتثبيتها متجاورة أما فى أوضاع أفقية أو رأسية ، والثانى يطلق عليه اسم الرخام الخردة ويتم عن طريق تجميع قطع صغيرة منتظمة من الرحام المنون وفقا للتكوينات الزخرفية المراد إحداثها فم تلصق بعد ذلك فى أماكنها .

ومن أبدع العمائر العثمانية القاهرية التي استخدمت فيها الكسوة الرخامية

⁽۱) وقفیة مسجد مصطفی جوړیجی میرزا ، ص ۳ .

وفقا للأساليب المملوكية مسجد سليمان باشا (٩٣٥هـ / ١٥٢٨ م) إذ زبنت جدران بيت صلاته بوزرات من الرخام الملون من النوع المعروف بالسماقي ، يعلوها أفريز من الرخام الأبيض اللون نقش عليه بالخط الكوفي المورق آية الكرسي(١) (لوحة رقم ٦٣)

أما محراب هذا المسجد فهو عبارة عن حية نصف دائرية يعلوها طاقية مديبة القمة لا يتقدمها دخلة ، ويزين المستوى الأول للحية باتكة رخامية التخذت عقودها الهيئة الثلاثية والتي زينت كوشاتها بالزخارف العربية المورقة ، ويلى ذلك منطقة مستديرة تنحنى مع إنحناءه حنية المحراب زينت بالفسيفساء الرخامية التي تأخذ هيئة الطبق النجمي (٢٠) ويحدها من أعلى وأسفل أزارين خاليين من الزخرفة ، أما الطاقية فتزينها الزخارف الدالية الأفقية وفقا للنظام الأبلق والنظام المشهر وتنتهى قمة المحراب بلفظ الجلالة « الله » (لوحة رقم 75).

ونلاحظ أن كوشتى المحراب زينتا بالزخارف العربية المورقة المنفذة بالنقر فى الرخام ، كما أن جوانب الحنية التى وضع المحراب داخلها زينت بالرخام وفقًا للنظام الأبلق ، أما عقد المحراب فمكسو بالرخام الملبس بهيئة الورقة الثلاثية .

مسجد داود باشا (٩٥٥هـ / ١٥٤٨م) :

استخدمت الكسوة الرخامية في زخرفة جدوان هذا المسجد وتذكر الوقفية

⁽١) يذكر و أوليا جلبى ٥ أن هذا الخط الكوفى الذي كتبه أستاذ صناح الرخام فى أيامه لا مثيل له ولا شبيه فى عالم الخط المنفذة له ولا شبيه فى عالم الخط المنفذة أيضا على الرخام ترجع إلى نهاية عصر المساليك الجراكسة فى مدرسة السلطان الغورى بالنحاسين (١٤٨٢م) .
بالنحاسين (١٠٠٤م) ومدرسة قجماس الإسحاقي بالدرب الأحمر (١٤٨٢م) .
Evitva Celebi . Op. Cit., p. 220 .

⁽٢) يذكر فيت أن الأسلوب المستخدم في عمل حدد الفسيفساء الرخامية يذكرنا ينفس الأسلوب الذي استخدم في عملها في عمائر السلطان قايتهاي وإن كانت الأخيرة تبدو أقل دقة من حث الهنمة .

Hautecoeur (L.) et wiet (G.)., Mosquée du Caire (Paris - 1932) P. 352.

فى هذا الصدد و وداير المسجد المذكور من أوله إلى آخره وزرة قائمة بالرخام الملون عليها خشب زييدى ه^(۱) كما أن صدر بسطة المدخل كسيت واجهتها بالرخام الأبيض والأسود ، وبعلو الباب عنيتين العليا من الرخام الأسود الياسمين يعلوها دالات من رخام أبيض وبعلو ذلك كله نص تأسيسى من الرخام الأبيض الملدهون بلازورد وبه تاريخ مكتوب بالذهب نقرا في الرخام .

ومحراب هذا المسجد مفروش وقايم بالرخام الملون بعضه دالات والبعض الآخر قوايم ويكتنفه عسمودان من الرخام ووزرة يعلوها داتراتان من الرخام السماقي . (لوحة رقم ٦٥).

مسجد سنان باشا (۹۷۹هـ/ ۱۵۷۱م) :

تعتبر الكسوة الرخامية في محراب هذا المسجد من أهم الأعمال الرخامية في محارب هذه الفترة ، وهذا الحراب عبارة عن حنية نصف دائرية متوجة من أهلي بعقد مدبب ويتقدم حنية الحراب دخلة متوجة أيضاً بعقد مدبب محمولة على عمودين مشمنين ، ويزخرف المستوى الأول وزرات رخامية متجاورة زينت كل منها بثلاث قنوات غائرة أما المستوى الثاني فمكسو بالفسيفساء الرخامية بهيشة الأطباق النجمية بينما زينت طاقية الحراب بزخارف دالية أفقية ، أما عقدى المحراب والدخلة التي يوجد بها فقد زينتا بالصنجات المشقة وققا للنظام الأبلق ، ويكسو كوشتى الحراب دائرتان يحيط بهمما إطار مكون من صنجات معشقة وفقا للنظام الأبلق ، وترتبط هذه الدوائر عن طريق أشكال لوزية كثيرا ما كنا نراها في الحاريب الرخامية المملوكية التي ترجع للفترة الجركسية . (لوحة كتا نراها في الحاريب الرخامية المملوكية التي ترجع للفترة الجركسية . (لوحة

مسجد محب الدين أبو الطيب (أوائل القرن ١٦م) :

استخدم في زخرفة محراب هذا المسجد نفس الزخارف السابقة الشائعة

 ⁽۱) وقفية داود باشا ص ۱۷۹ تعنى كلمة زييدى الشهط أنذى يغلق على الوزوه ، وهو عادة ما
 يكون من الخشب .

الاستعمال في المحاريب الرحامية إذ زينت علاميه بالرحارف الد . و المتكسرة ثم تأتي بعد ذلك منطقة مستعرضة مكسوة بالفسيفساء الرحابية ات اللون الأسود والأحمر والأخضر بهيئة الأطباق النجمية ، ويوجد أسفل هذه الزخارف أفريز من العنايا المسنيرة التي تأخذ شكل الحاريب وهي مستوحاه من زخرفة الحراب الرخامي الموجود يضريح السلطان منصور قلارون بالنحاسين (١٩٨٣ / ١٨٣ هـ) . أما عقد الحراب فمزين بالرخام الملبس بهيئة الورقة الثلاثية المزدوجة ، بينما يزين واجهة عقد المحراب المنايب الموجد في كوشات عقد الهراب مما يدل على أن المرخم يتبع نفس الأساليب المملوكية الزخرفية في زخرفة هذا الجزء من الحراب . (لوحة رقم ٢٧) .

التكسيات الرخامية في القرن ١٧ م :

مسجد الملكة صفية (١٠١٩هـ/ ١٩١٠م):

اشتمل بيت الصلاة بهذا المسجد على محراب مرخم وهو عبارة عن حنية نصف دائرية يعلوها طاقية ذات عقد مدبب ويتقدها دخلة يرتكز عقدها المدبب الشكل أيضا على عمودين مثمنين من الرخام .

ويزخرف المستوى الأول من المحراب باتكة رخامية ذات عقود ثلاثية منفذة وفقا للنظام الأبلق (الرخام الأبيض والأسود بالتبادل) أما المستوى الشانى فمزخوف بأشرطة رخامية رأسية وفقا للنظام السابق أيضا ، بينما اتخذ زخارف الطاقية شكل الدالات ويكسو واجة عقد الدخلة التى تتقدم المحراب صنجات من الرخام وفقا للنظام الأبلق .

ويزين كرشتى عقد المحراب دائرتان بواقع دائرة في كل كوشة زخرفت كل منها بالزخارف الهندسية المتمثلة في الطبق النجمي وذلك حفرا في الرخام .

مسجد البرديني (١٠٢٥/ ١٠٣٨هـ) (١٦٦٦/ ١٦٢٩م) :

كسيت جدران هذا المسجد بوزرة من الرخام الدقيق المتنوع الألوان تتخللها

وزرات بها كتابات بالخط الكوفى المربع^(١) ومنتهية بطراز من الرخام الدقيق . (لوحة رقم ٦٨) .

ويعتبر محراب هذا المسجد من أروع المحاريب الرخامية التى نفذت بطريقة الرخام الخردة فى الفترة العثمانية وتمثاز زخارفه بالانقان والدقة . (لوحة رقم 79) .

مسجد مصطفی جوربجی میرزا (۱۱۱۰هـ ۱۹۹۸م) :

كسيت جدان ظله قبلة هذا المسجد بالرخام الملون حتى بداية عقد طاقية الحراب وتذكر وقفية المسجد في هذا الخصوص : 3 ويغلف واجهة القبلة بالرخام الملون على يمين المنبر ويساره مع بعض الواجهة الشرقية وبعض الواجهة النرية(٢).

وتنقسم هذه الكسوة إلى قسمين سفلى وعلوى ، وزخارف الوزرة السفلية عبارة عن مستطيلات رأسية وأفقية من الرخام المتنوع الألوان الأزرق ، الأحمر ، الأسود ، والأخضر ، والأبيض ، أما الوزرة العلوية فهى عبارة عن مناطق مربعة أو مستطيلة بداخلها دواتر تتداخل فيما بينها مكونة أربع ميمات ، وشفلت أركان المربع بزخارف هندسية يتخللها زخارف كتابية بالخط الكوفى يمكن قراءتها « هو » د حق » ويفسصل بين الوزرتين شريط من الرخام الأبيض منزين بالزخارف العربة المورقة (الأرابيسك) نفذت بطريق الحفر والتنزيل .

وعلى يمين ويسار المحراب الرئيسي أوجد المرخم محرابان صغيران اتخذ عقد كل منهما هيئة الفصوص الثلالية المتجاورة ، ويميز المحراب الأيسر وجود توقيع

 ⁽١) مبق أن شاهدنا هذا النوع من الخط الكوفي في زخارف بعض الوزرات الرخامية التي نفذت بطريقة الخردة بضريم المتصور قلاورف بالتحاسين (١٩٨٣هـ ــ ١٨٨٣ هـ).

 ⁽۲) وقفیة مسجد مصطفی جوربجی میرزا ص ۳ .

المرخم ٥ حسن › الذى أوجد توقيعه داخل الزخارف النبائية بطريقة غير ظاهرة وذلك طردا وعكسًا وهو يحاكى فى ذلك توقيع بعض المرخمين فى العصر المملوكى مثل ٥ عبد القادر النقاش ٥(١).

أما المحراب الرئيسي فهو عبارة عن حنية نصف دائرية يتقدمها دخلة ترتكز على عمودين مستديرين من الرخام ويتوج الدخلة عقد مديب ، ويزين أسفل المحراب باتكة ذات عقود ثلاثية منفذة بالأبلق والمشهر يعلوها منطقة مستديرة تنحى مع إتحاءة المحراب زخرفت بالأطباق النجمية بطريقة الخردة ، يلى ذلك باتكة أخرى أسفل طاقية المحراب وهي ذات عقود ثلاثية أيضا ترتكز على أعمدة لازوردية ، وقد استخدم الصدف في تزين بواطن المقود بهيشة الأشكال النجمية .

أما الطاقية فقد زخرفت وفقا للنظام الدالى الأفقى ، كما اتخذت صنجات العقود المزررة سواء في عقد الطاقية أو الدخلة التي تتقدمها النظام الأبلق .

وكسيت كوشتى المحراب بدوائر داخلها زخارف مسننة تشبه الشمس المشعة يحيط بها أشكال الصرر اللوزية الشكل . (لوحة رقم ٧٠) .

التكسيات الرخامية في القرن ٨ ام :

مسجد عثمان كتخدا (الكخيا) ١٧٣٤م :

يمتاز هذا المسجد بوجود محراب مرخم منفذ بأسلوب متقن ودقيق ، وهو عبارة عن حنية نصف دائرية يعلوها طاقية ذات عقد مدبب يتقدمها دخلة يرتكز عقدها على عمودين مستديرين من الرخام الأخضر المجزع ويزخرف المستوى

 ⁽١) وقع هذا المرخم بطريقة الطرد والمكس وسط الزخارف العربية المورقة المنفسلة بالتنزيل في
 الرخام بمدرسة شجماس الإسحاقي بالدرب الأحمر .

الأول من المحراب باتكة رخامية ذات عقود ثلاثية تشبه تلك التي اعتدنا رؤيتها في معظم محاريب القاهرة العثمانية الرخامية وأن اقتربت في هذا المثال من شكل الورقة الثلاثية ، بينما يزخرف المستوى الثاني كسوة من الفسيفساء الرخامية المعروفة باسم و الخردة ، ، وهي تعتبر من أجمل الكسوات الرخامية في هذه الفترة وتأخذ زخارفها شكل الطبق النجمي المتكرر وذلك بالرخام المتنوع الألوان ، أما الطاقية فقد زينت يزخارف دالية أو زجزاجية الشكل . وعلى يساز المحراب قطعة رخامية منقوش عليها زهرتان مذهبتان تفرعت منهما غصون وأزهار تكتنفها أعواد السرر (۱) . (لوحة رقم ۷۱) .

مسجد محمد أبو الذهب (1774م) :

يعتبر الحراب الرخامي بهذا المسجد من أهم المحاريب التي نفذت في هذه الفترة لظهور بعض الاستخدامات السابقة في عمل زخارفه ، ونلاحظ أن الجزء الأسفل منه كسى بألواح رخامية مفرغة بطريقة تعطى شكل الأعمدة الراسية المتوجة بزخارف نبائية ، يعلوها مستوى آخر من الزخرفة منفذ بأسلوب الفسيفساء الرخامية والصدفية الدقيقة ، وهذا المحراب بزخرفته هذه يعتبر من أندر المحاريب العثمانية في مصر فمن المعروف أن التطعيم بالصدف مع الرخام قل في عصر المماليك الجراكسة وند في المصرف المشماني (٢١).

مسجد محمود محرم (۱۷۹۳م) :

وبه محراب مرخم عبارة عن حنية نصف دائرية يعلوها طاقية ذات عقد مدبب يتقدمها دخلة ، ويرتكز عقد المحراب على عمودين من الرخام نصفهما العلوى حلزوني الشكل والسفلي به مجويفات رأسية ويفصل الجزئين رباط دائرى.

⁽١) حسن عبد الرهاب : للرجع السابق ص ٣٢٥ .

 ⁽٢) فاروق عسكر : جامع محمد يك أبو الذهب و دراسات آثارية إسلامية ٥ ، م (١) ١٩٨٢ ص ٨٦ .

أما المستوى الثانى فقد كسى بالفسيفساء الرخامية ذات الزخارف الهندسية متمثلة بصفة أساسية فى الشكل المعروف بالطبق النجمى ويزين طاقية المحراب الزخارف الدالية . (لوحة رقم ٧٧).

ونلاحظ أن واجهتى عقد الدخلة والحراب تكسوهما صنجات مزورة من الرخام وفقا للنظام الأبلق بينما زينت كوشتى عقد المحراب بالزخارف الهندسية .

وإلى جانب استخدام الرخام في كسوة جدران العمائر الدينية في هذه الفترة نجده أيضا مستخدما في كسوة جدران بعض قاعات المنازل ، نذكر منها على سبيل المثال جمال الدين الذهبي . ومنزل زينب خالون ، ومنزل الشيخ عبد الوهاب الطبلاوى المعروف ببيت السحيمي . وأغلب هذه التكسيات عبارة عن الواح من الرخام الملون والرخام الخردة مثبتة في الجدران على هيئة وزرات رأسية .

كما استخدمت الكسوة الرخامية أيضا في زخرفة جدان حجرات التسبيل بمض أسبلة القاهرة إذ أن جدران حجرة سبيل حسن أخا كوكليان (١٠٦هـ/ ١٩٩٤م) ١٦٩٤م) كانت منطاه بوزرة رخامية في جزئها السفلي ما زالت بمض أجزائها باقية والذي يؤكد أنها من عصر الإنشاء وليست مستحدثة ما ورد بالوثيقة التي تذكر : « ... المكمل الصهريج المذكور بالرخام الملون والوزرة) (١٠).

ومن أمثلة هذا الاستخدام أيضا في أسبلة القرن الثامن عشر الميلادي سبيل السلطان مصطفى الثالث (١٧٧٨ هـ ١٧٥٨م) إذ كسى الجزء السفلى من حجرة التسبيل بوزرة رخامية من ألواح مستطيلة يحيط بها إطارات من الرخام الخردة .

ومن خلال دراستنا للتكسيات الرخامية بعمائر القاهرة العثمانية يمكننا أن

⁽١) وثيقة أحمد أغا ناظر فلدشيشة رقم ٣٣٤٣ أوقاف ص ٧.

نستخلص بعض النتائج الهامة في هذا الجال.

أولا : استمرار الكثير من الأساليب المملوكية الزخرفية والصناعية خاصة أشكال الصنيح المزرة وتقسيم زخارف المحاريب إلى ثلاثة مستويات بل أن بعض محاريب هذه الفترة كانت تخاكى النماذج المملوكية مثل محراب مسجد محب الدين أبو الطيب الذى يحاكى محاريب القرن ١٤م المملوكية ، ومحراب مسجد صليمان باشا ، ومحراب مسجد البرديني ، ومحراب محمد أبو الذهب وكل هذه المحاريب تخاكى محاريب القرن ١٥م المملوكية .

ثانيا : ندرة استخدام الرخام في زخرفة واجهات المداخل إلا نادرا وأبرزها المدخل الرئيسي لمسجد يوسف أغا الحين (١٩٥٠هـ) والذي كسي بالرخام الملون المنقوش ، ومدخل مسجد مصطفى جوريجي ميزا (١١١٠هـ).

قائفا : تمسك المرخم بالتقاليد السابقة وخاصة في عمل الفسيفساء الرخامية التي تذكرنا بالنماذج المملوكية التي ترجع إلى عصر السلطان قايتباي، واسخدام الكثير من العناصر الهندسية المملوكية وأهمها الشكل المعروف بالعلبق النجمي والخط الكوفي المربع .

رابعاً : قلة الزخارف الكتابية في تكسيات الرخام وندرتها تماماً في المحاريب إذ اقتصرت في بعض الأحيان على كلمتي (الله ربي) .

خاصما : ظهور بعض العناصر الزخرفية العثمانية التى نفذت بالحفر على الرخام في بعض النماذج المبكرة وأهمها الزخرفة النباتية الممثلة بأسلوب واقعى إلى جانب الزخرفة المعرفة باسم طراز الرومى .

ثانيا _الأرضيات الرخامية بعمائر القاهرة العثمانية :

قليلا ما استعمل الرخام في تكسية أرضيات المساجد القاهرية في هذه الفترة إذ أن أغلبها كان مفروشا بالحجر الكدان والحجر الأحمر أو الحجر الفص النحيت وإن كانت هناك نماذج فرشت أرضيتها بالكامل بالرخام الأبيض أو الملون بينما اقتصر البعض الآخر على فرش أجزاء فقط من الأرضية .

ومن أمثلة النوع الأول أرضية مسجد سليمان باشا التى فرشت بالرخام الأبيض ، ويصف الرحالة (أوليا جلى) هذا الرخام بقوله : (والحرم مبلط من أوله إلى آخره برخام أبيض خام غير مسوى وهو مجلو ونظيف لدرجة أن ملامح وجه الإنسان ترى فيه الاله.

أما أوضية صحن هذا المسجد ققد كسيت بالفسيفساء الرخامية الملونة التي يغلب عليها التكوينات الهندسية إذ قسمت إلى مناطق مربعة وأخرى مستطيلة وشحس المناطق المربعة داخلها أشكال سداسية تتخللها مستطيلات تخيط بها أربعة مثلثات تنتهى رؤوسها بوسط كل ضلع ، أو دوائر كبيرة مزينة بأشرطة زجزاجية يتخللها مثلثات صغيرة ، وفي بعض الأحيان تقتصر زخارف هذه المناطق على الأشكال الزجزاجية أو ما يعرف باسم الزخارف الدائية ، بينما خلب على زخارف المناطق المستطيلة الأشكال السداسية التي مخصر فيما بينها مربعات صغيرة . (لوحة رقم ٧٣) .

وقد تنوعت الإطارات التي تخيط بهذه المناطق فبعضها خال من الزخرفة والبعض الآخر اشتمل على زخارف تشبه البحور أو الخراطيش التي اعتدنا مشاهدتها في زخارف السجاد وجلود الكتب المملوكية .

وقد بلط حرم مسجد داود باشا برخام كبير الحجم وإن كان غير مجلغ (أى غير مصقول) كما أن أرضية إيوانات مسجد يوسف أغا الحين فرشت جميعها بالرخام بينما فرشت أرضيات مداخله الثلاثة بالرخام الملون . وحادة ما كانت مداخل المساجد العثمانية بالقاهرة تفرش بالرخام الملون وأحيانا مداخل

Evliya Celebi: Op. Cit., p. 230.

القباب مثل قبة مسجد المحمودية التى فرش مدخلها برخام أسود وأبيض على شكل دالات ، وأحيانا أخرى كان المرخم يستخدم ألواح الرخام في فرش صحون المساجد مثال ذلك أرضية صحن مسجد مصطفى جوربجى بيولاق التى فرشت بالرخام الملون ويغلب على زخارف هذه الأرضية الأشكال الهندسية مثل المربعات والمستطيلات التى يتخللها دوائر ومعينات وأشكال تجمية ، وأيضا أرضية صحن مسجد عثمان كتخدا التى فرشت بألواح مربعة من الرخام الأبيض التى يتخللها بعض الزخارف التى نفذت بطريقة الفسيفساء الرخامية ويغلب على يتخللها التكوينات الهندسية مثل الدوائر التى تقع داخل مربعات والمثلثات والمعينات والمربعات والمثلثات والمعينات والمربعات والمثلثات والمعينات والمربعة وزيعا زخرفيا داخل كل مربع إلى جانب الزخافة التي تشبه قشور السمك .

ولا نستطيع أن نففل فى هذا الصدد الإشارة إلى بعض الأرضيات الرخامية بالعمائر المدنية بالقاهرة العشمانية إذ أنها لا تقل روعة عن تلك الموجودة بالمساجد إن لم تكن تفوقها فى كثير من الأحيان من حيث الدقة فى التنفيذ والائقان فى الزخوفة .

وأبرز هذه الأرضيات الرخامية التى عادة ما كانت تنفذ يقطع الرخام الصغير (الخردة) تلك التى تزين أرضية القاعة الكبيرة بمنزل آمنة بن سالم الجراز (١٤٦٨م) والتى تمرف بقاعة المغانى ، وأيضا أرضية القاعة الكبرى بمنزل جمال الدين الذهبى (١٦٣٧م) التى تقع بالجهة الشرقية من المنزل إذ فرشت بالرخام الدقيق الصنع المختلف الألوان (لوحة رقم ٤٧) . أما بالنسبة لاستخدام الرخام فى منزل الشيخ عبد الوهاب الطبلاوى المعروف ببيت السحيمى الرخام فى منزل الشيخ عبد الوهاب الطبلاوى المعروف ببيت السحيمى الرئاسي وكذلك الأرضية التى على يسار الداخل ، وأيضا أرضية القاعة البحرية التى تقع على يمين الداخل الأولن ، الرئيسي وكذلك الأرضية التى على يسار الداخام الخردة الدقيق المختلف الألوان ،

قوية لنفس الأساليب المستخدمة في عمل الأرضيات الرخامية المملوكية وخاصة في العصر الجركسي .

وقد اقتضت وظيفة بعض المنشآت الخيرية بالقاهرة العثمانية أن تفرش أرضيتها بالرخام ونعنى بذلك حجرات التسبيل بالأسيلة ، وتتفق معظم الوثائق العثمانية بالإضافة إلى ما تبقى لنا من الشواهد المعمارية على أن أغلب أرضيات حجرات التسبيل كانت تفرش بالرخام الملون() وهي في ذلك تتممشى مع وظيفة السبيل كمنشأة مائية تحتاج إلى تنظيف دائم بالإضافة إلى ما يمتاز به سطح الرخام من ملمس بارد يساعد دائما على تلطيف جو السبيل ، كما أنه يضفى شكلا جميلا على حجرة التسبيل حيث استخدمت الألواح الرخامية ذات الأشكال الهتلفة فمنها المستطيل والمربع والمستدير يحيط بها إطارات من الرخام الخرام الخراء قد تعدية دات ألوان متناسقة .

ولسوء الحظ نجد أن معظم هذه التكسيات الرخامية نزعت من أماكنها ووضع بدلا منها تكسيات حديثة أو فرشت ببلاطات من الحجر أو ألواح من الخشب غير أن المتبقى منها يكفى لكبى يعطينا فكرة واضحة عن هذا الاستخدام .

ومن أبرز النماذج المبكرة لاستخدام الرخام في أرضيات حجرات التسبيل بالقاهرة العثمانية أرضية سبيل خسروا باشا (٩٤٢هـ/ ١٥٣٥م) إذ كسيت بالواح رخامية مقسمة إلى مناطق هندسية من مستطيلات ومربعات ودوائر محددة بإطارات من الرخام الخردة المختلف الألوان أما على شكل معينات متقابلة الرؤوس أو مثلثات دقيقة أو شكل الجفوت اللاعبة ذات الميمة السدامية .

_ أرضية سبيل جمال الدين الذهبي (١٦٣٧م) وتمتاز هذه الأرضية

⁽١) محمود الحسيني : المرجع السابق ص ٦٦ .

الرخامية بأنها مازالت في حالة جيدة من الحفظ وهي عبارة عن عجميعات رخامية تكون في مجموعها طبق عجمي من الني عشر كندة .

ــ أرضية سبيل أودة باشي (١٠٨٤هـ/ ١٦٧٣م) إذ فرشت أرضية هذا السبيل بالألواح الرخامية الهتلفة الألوان وإن ضاعت أجزاء كثيرة منها .

_ أرضية سبيل أغا دار السعادة (١٠٨٨هـ/ ١٦٧٧م) فرش أرضية هذا السبيل بالرخام الملون اندثر كثير من أجزائه حاليا .

- أرضية سبيل يوسف أغا قزلار (دار السعادة) المعروف بمحمد كتخدا الحبشى (١٩٨٨ هـ / ١٩٧٧ م) ونلاحظ أن أرضية حجرة التسبيل مغطاه بالألواح الرخامية ولكنها ليست الأصلية إذ تحتفظ مصلحة الآثار بصورة قديمة للأرضية الأصلية ، ويتضع لنا من خلال هذه الصورة البراعة والحذق في صناعة وزخوفة الأرضيات الرخامية ، وهذه الكسوة الرخامية عبارة عن مربع أوسط مزين بعنصر العلبق النجمي يحيط به إطاران يغلب على زخارفهما الخطوط الهندسية المتقاطعة التي تكون أشكال معينات صغيرة بداخلها وأسلوب على عربع الوحدات في هذه الأرضية ينم عن تمكن ومهارة المرخم .

_ أرضية سبيل حسن أخا كوكليان (١٠٠٦هـ/ ١٦٩٤م) فرشت أرضية هذا السبيل بالألواح الرخامية التى تكون فى وسطها دوائر متماسة ، هحسر فيما يينها أشكال هندسية وهجوم منفذة بالرخام الخردة الختلف الألوان .

_ أرضية سبيل مصطفى جوربجى مستحفظان الشهير بميزرا (١٩١٠هـ / ١٦٩٨) غطيت أرضية حجرة هذا السبيل بالواح رخامية مستديرة ومربعة وهى تشبه إلى حد كبير أرضية سبيل خسرو باشا إلا أنها في حالة سيئة من الحفظ .

_ أرضية سبيل الست صالحة (١١٥٤هـ/ ١٧٤١م) كسيت هذه الأرضية بالرخام المختلف الألوان والذي يتكون من ألواح مستطيلة ومربعة ودوائر

محاطة بإطارات رخامية من القطع الخردة والتي تكون أشكالا مربعة بداخلها ممينات تخصر في الأركان .

- أرضية سبيل عبد الرحمن كتخدا (المعروف بسبيل الشيخ مطهر ١٥٥٧ هـ/ ١٧٤٤م) فرشت أرضية هذا السبيل بألواح رخامية من أحجام وأشكال مختلفة وذات ألوان متعددة وهي في حالة جيدة من الحفظ .

ونلاحظ أن بعض أرضيات الأسبلة الرخامية .. جدد في المصر الحديث على النسق القديم ومن أمثلة ذلك حجرة سبيل يوسف أخا الحين ، وحجرة سبيل السلطان محمود (١٩٦٤هـ/ ١٧٥٠م) وذلك حفاظا على الشكل القديم للأثر .

التحف الرخامية ذات الصغة الهنقولة :

أول - المنابر الرخامية :

على الرغم من ظهور المنابر الرخامية في بعض المساجد القاهرية في المهد العثماني إلا أن هذا الاستخدام يعتبر قليلا إذا ما قورن بالمنابر المتخذة من مادة الخشب إذ أنها تعتبر أكثر شيوعا في معظم الفترات . كما أن هذا الاستخدام لا يمتبر وليد هذا المهد إذ أنه عرف من قبل في المصر المملؤكي ، ويعتبر منبر مسجد الخضيري (٧٣٧هـ) أقدم ما عرف من المنابر الرخامية بالقاهرة ولا تزال مسجد الخضيري (٧٣٧هـ) أقدم مثل بالقاهرة ولا تزال في مكانه الأصلى فهو منبر مسجد (اق سنقر) المصروف بالجامع الأزرق (٧٤٧هـ) ثم منبر مسجد منجك اليوسفي (٧٥٠هـ) وأخيرا منبر مدرسة السلطان حسن (٧٥٧هـ) . ومن المنابر الرخامية بعمائر القاهرة في العهد

ا ـ منبر جامع سليمان باشا:

يعتبر هذا المنبر من أقدم المنابر الرخامية بالقاهرة في العهد العثماني وأبدعها

من حيث الشكل الزخرقى ، ويشتمل على الرغم من اختلاف المادة التى صنع منها على نفس الأجزاء التى تكون المنبر الخشبى وهى (الصدر) ويتكون من فتحة باب مستطيلة تنتهى من أعلى بمقد موتور يملوه خرطوش كتابى ويتوج واجهة الصدر شرقة كبيرة تأخذ شكل الورقة النبائية الثلاثية على جانبيها أنصاف هذه الورقة ، بينما يملو الشرقة الكبيرة شرفة أصغر حجما تأخذ نفس التكوين الزخارف الزخرقي السابق . ويزين جانبي باب الصدر وكوشتى المقد والشراقات الزخارف المربية المورقة المنفذة بالحفر ثم التلوين والتذهيب ، ويغلق على هذا الباب ضلفتى باب من الخشب المطم بالصدف وتتمثل زخارفه في عنصر الطبق النجمي المتكور . (لوحة رقم ٧٥) .

الريشة : نجد في ريشة منبر هذا الجامع ظاهرة جديدة لم نشاهدها من قبل سواء في المنابر الرخامية أو الحجرية في العصر المملوكي (١١) أو بعد ذلك في المهد العثماني إذ ركبت ريشة هذا المنبر على هيئة ألواح متماسة من الرخام وزخوف إطار مثلث الريشة بالزخارف الهندسية المتمثلة في عنصر الطبق النجمي المنفذ بالحفر غير العميق ، أما الدرابزين فقد زين بالزخارف النباتية ، ومعظم هذه الزخارف كان ملونا باللون الأزرق والأعضر بالإضافة إلى التذهيب (لوحة وقم ٢٧) .

پاپ الروضة: اتخذت فتحة باب الروضة هيئة المقد المدبب وهي أكثر انخفاضا عن غيرها في بقية المنابر الأخرى ،ويزين كوشتى عقد هذا الباب الزخارف النباتية بينما قسمت المنطقة التي تعلوه إلى قسمين السفلى مستطيل الشكل والعلوى يتخذ شكل نصف بخارية وقد زينت هذه الأقسام بالزخرفة العربية المورقة من طراز الرومي والهاتاي .

 ⁽١) عرفت القاهرة في هذه الفترة لتخاذ المنابر من الحجر ومن أشالتها منبر مسجد الأمير شيخو
 بالصليبة ومنبر قايتهاى في خائقاه فرج بن برقوق بالصحراء .

الجوسق : يعلو جلسة الخطيب مربع زخرقت أضلاحه الأربعة بالزخرقة العربية الموزلة يعلوه الجوسق الذي انخذ شكل مخروط يشبه نهاية قسم المأذن الخمالية الطراز .

٢ ـ منبر جامي الهلكة حفية :

يبدو هذا المثير معاكرا من ناحية الشكل والمناصر الزهرقية المستخدمة في تربيته بالأساليب المتصافية بل أقه يعتبر فقليدا واضحاً لمثير مسجد (أحمد باشا بمدينة إستانول ـ ١٩٥٢م) عما يجعلنا ترجح أن يكون الصائع الذي قام بعمله من الصناح الأتراك الذين حملوا بالقاهرة في هذه الفترة ، أو أن يكون قد أحضر خصيصا لاتمام هذا العمل .

وتلاحظ أن صندر هذا المتهر يتكون من فتحة ياب ذات هقد موتور ركب طيها طبلغتى ياب تتكون كل منها من قطعة واحدة من الرحام ، ويكتنف ياب المتهر حمودان ملمجان يتميز كل منهما يوجود طوق أو حلقة أشه بالحوام غيط يوسط التاج ويعرف هذا النوع من التيجان ياسم التاج ذى الدكل الهزوم، ويعلو فتحة الباب مساحة مستطيلة الشكل خالية من الزخوفة يتوجها من أعلى صف من الدلايات تعلوه شرافات منفذ عليها بالحفر البارز زحارف نبائية دقيقة . (لوحة رقم ٧٧).

ويحيط بهشة المنير من أهلى سياج من الرخام المفرخ قوام زخرفته أشكال هندسية مفرفة ، كما يتوسط كل ريشة دائرة مفرفة قوام زخرفتها حنصر الطبق النبيسي بينما شفل يقية المساحة بالوخرفة المربية المؤرقة التى نفذت بالحفر خير المميق ، ووزين أسفل الريشة كوفان ، أما جلسة الخليب فيحيط بها أربعة أهمدة رعامية يرتكز عليها أربعة عقود مدينة يعلوها الجوسق الذي النفذ شكل قمم المألذان الشمائية الطراق ، وهو من النحاس وكتب عليه بالخط السخى الآية الكريمة ﴿ يسم الله الرحمن الرحيم إنا فتحا لك فتحا مبينا ليفقر لك الله ما تقدم من ذنبك وما تأخر) (لموحة رقم ٧٨ ، ٧٩) .

ويقع بابي الروضة أسفل جلسة الخطيب وعقد كل منهما بعقد مدبب الشكل خالي من الزخرفة يعلوه منطقة مربعة مزينة يزخارف هندسية مفرغة

منبر مسجد الفتح الملكس بعابدين (۱۲۳۸ هـ)

حاكى صانع هذا النبر ، النبر الرخامى بمسجد سليمان باشا في كثير من الزخارف والأشكال وهو يعتبر من أروع المنابر الرخامية التي تم صنعها في القاهرة في هذه الفترة _ ويتكون هذا المبر من صدر يشبه صدر منبر سليمان باشا وإن اختلف هنا في أن صلفتي الباب اللتان تغلقان على فتحة باب الصدر ليستا من الخشب وإنما من الرخام الأبيض ويزخرف وسط كل منهما بخارية مرينة بالزخارف العربية المورقة الملونة الملون الأزرق والأحمر .

ونلاحظ أن ريشة هذا المنبر تتكون من مثلث صغير خالى من الزخرفة يحيط به مثلث آخر أكبر حجما مزين بالزخارف الهندسية المتمثلة في عنصر الطبق النجمى وذلك بالحفر البسيط إذ تبدر الزخارف بارزة بروزا بسيطا ويحيط بالمثلث الكبير إطار من الزخرفة النباتية العشمانية الطراز ، ومن الملاحظ أن الأسلوب الذى استخدم في زخرفة ريشة هذا المنبر يشبه إلى حد كبير أسلوب زخرفة ريشة منبر مسجد الفتح إلى أربعة أقسام زينت بالزخارف الهندسية والنباتية المفرغة وأضيف إليها اللون الأحمر والتذهيب

ويشبه باب الروضة بهذا المنبر والزخارف التي تعلوه نفس الأسلوب المستخدم في تزيين منبر مسجد سليحان باشا ، كما أن الجوسق الذي يعلو جلسة الخطيب يرتكز على أركان وليس على أعمدة كما هو متبع في بقية المنابر وهو يشبه في ذلك جوسق منبر سليمان باشا الذي استخدم فيه نفس الأسلوب، وقد حليت أضلاع المربع بعقود مفصصة تشبه تلك التي شاعت في

الممائر العثمانية المتأخرة التي استخدم فيه نفس الأسلوب ، ويخلو هذا المنير من البعوسق واكتفى يعمل مربع صغير يعلو المربع الكبير وهو يشبهه في الشكل والزخرفة .

منبر جامع محمد على بالقلعة (١٣٥٨هـ) :

وهذا المتبر أمر بعمله الملك فاروق الأول عندما رأى أن المتبر القديم يبعد كثيرا عن الحراب ، وتم صنعه من الرخام الالبستر المطمم بالرخام وكان لهذا المتبر باب من التحاس المقرغ يزخارف متقنة وكتب أهلاه اسم من أمر يعمله وتاريخه (١٣٥٨هـ) خير أن هذا الباب لا وجود له الآن إذ استبدل يأخر مزين بالزخرفة المرية المورقة والرخرفة الهندسية المتمثلة في حصر الطبق النجمي وأشكال النجوم .

وتكون صدر هذا المنهر من فتحة باب مستطيلة زين أصلاها بأشكال مقصصة يعلوها خرطوش به كتابة بالخط النسخى نصها (لا إله إلا الله محمد رسول الله الفضل الأيام هند الله يوم الجمعة) ويتوج الصدر دليات ملهة يعلوها شرافات من الرعام تأعد شكل الورقة الثلالية وبأركان الصدر هموهين من الرعام تعميز تيجانهما بوضوح تأثير فن الباروك والردكوكو .

ويطو صدر الباب عن مستوى أرضية بيت العسلاة بدرجين من السلالم على شكل تصف دائرة من الرعام الأليستر المطعم بالرعام الأحمر ، ويتوسط ريشة المبر مثلث زين في الوسط بزخرفة فجمية على هيفة صرة بينما تشع من أركان المثلث زخارف إشعاعية تلتقى عند الإطار الخارجي للمسرة ، بينما يزين الجزء السقلي من الريشة بالكة تتكون من عقود ثلاثية تنتهى عند قمتها بشكل علال ، وتزعرف كوشاتها الورقة الثلاثية أما الدرازين فقد زين بزخارف هندسية تتمثل في وحدات متكرة همر داخلها أشكال غوم تمانية .

ويتميز هذا المنبر بأن فتحة بابي الروضة به خير معقودة ، وإنما تأخذ الشكل

المستطيل كما يتوج المربع الذي يعلو جلسة الخطيب قبة مفضصة الشكل .

ومن خلال دراستنا للمنابر الرخامية بعمائر القاهرة العشمانية يمكننا أن نخلص إلى النتائج الآنية :

 ١ ـ قلة المنابر الرخامية بصفة عامة وعدم استخدام المنابر الحجرية تماما في هذه الفترة .

لا يـ ظهور المنابر الرخامية منذ وقت مبكر إذ أنها استخدمت في أول مسجد شيد
 في القاهرة الشمانية وهو مسجد سليمان باشا .

٣ يمكن دراسة أوجه الشبه والاختلاف بين المنابر الرخامية التي عرفت في
 العهد العثماني والمنابر الرخامية المملوكية من عدة نواحي

أولا: الصدر: تجد أن المنابر الرخامية في المهد المثماني بصفة عامة تعلو عن مستوى أرضية بيت الصلاة بدرجتين ولذلك نجد الصدر في جميع هذا المنابر أكثر ارتفاعا عن مثيله في العصر المعلوكي إذا أن صدر المنبر المعلوكي كان يعلو عن مستوى أرضية الإيوان بدرجة واحدة . كما أثنا نجد أن فتحة باب الصدر في كل المنابر الرخامية العثمانية معقودة بعقد موتور بينما اتخذت في المنابر المحلوكية الرخامية هيئة المقود المقصصة وأن حاول صائع منبر مسجد المعاركي إذ تشبه فتحة باب صدره فتحة باب المبر الرخامي بمسجد آق سنقر (الجامع الأزرق) .

ونلاحظ أيضا عدم استخدام الصانع للمقرنصات كثيرا في زخرفة قمة الصدر كما هو شائع في منابر العصر المملوكي واستعاض عنها بأشكال الشرافات التي تأخذ شكل الورقة الثلاثية ، وفي الحالات التي استخدم فيها المقرنصات مثل (منبر جامع الملكة صفية ومنبر جامع محمد على) نجدها قليلة لا تتعدى حطتين كما أنها ذات صفة عثمانية وأضاف إليها أشكال الشرافات مما يدل على تمسكه بهذا الأسلوب الزخرفي .

وفى الحالات التي كان الصانع يستخدم فيها الأعمدة المدمجة نجده يستمير أشكالا جديدة تمت بصلة قوية للفن العثماني وخاصة الأعمدة ذات التيجان الخرومة .

ثانيا: الريشة: كانت أحيانا تتكون من ألواح رخامية توضع متجاورة بشكل رأسي وأحيانا أخرى كانت تتكون من لوح رخامي واحد ، وقد اتبع في تزيينها أساليب صناعية مختلفة مثل الحفر والتفريغ والتلوين والتذهيب إلى جانب تنوع زخارفها إذ زخرفت بالعناصر النبائية الممثلة بالأسلوب العثماني إلى جانب الزخارف الهندسية وأهمها الطيق النجمي .

باب الروضة : من الملاحظ في المنابر الرخامية والحجرية المملوكية أن باب الروضة فيها كان عبارة عن فتحة مستطيلة ، ترتفع حتى جلسة الخطيب ولا يغلق عليها باب وشد عن ذلك فقط باب الروضة بمنبر مسجد شيخو حيث قل ارتفاع الباب وأصبح معقود بمقد مدبب وقد وجد هذا الأسلوب في معظم منابر المعمد الحثماني الرخامية بالقاهرة .

الجوسق : الخذ الجوسق في المنابر العثمانية شكلا مخروطيا يشبه نهايات المأذن العثمانية وعادة ما يكون من النحاس .

المزاول الرخامية :

وهى من الأدوات الفلكية التي تستخدم لتحديد مواقيت الصلاة عن طريق تعيين الوقت أثناء النهار برصد ارتفاع الشمس عن الأفق .

وقد شاع عمل هذه المزاول في القاهرة العثمانية واتخذ بعضها مادته من الحجر واتخذ البعض الآخر مادته من الرخام ، وقد وصلنا أسماء بعض الصناع الذين اتقنوا عمل هذا النوع من الأدوات الفلكية ، ومما يدل على المكانة التي وصل إليها هؤلاء الصناع أن نجد مؤرخا كبيرا مثل عبد الرحمن الجبرتي يتناول

أخبارهم إذ يذكر هذا المؤرخ أن وإلى مصر أحمد باشا كان من أرباب الفضائل وله رخبة في العلوم الرياضية وأنه لما وصل إلى مصر استقر بالقلمة وقابله صدور المعلماء في ذلك الوقت ، وخاصة الشيخ حسن الجبرتي الذي كان على دراية يعلم الحساب وساعد الباشا في حل كثير من المسائل وأتمم عليه الوالى بفروة من ملبوسه السمور ثم اشتغل برسم المزاول والمنحوقات حتى القنها ، ورسم على السمه عنة منحوفات ، على ألواح كبيرة من الرخام صناعة وحفرا بالأزميل ، كتابة ورسما () وصل له تاريخا منظموما نقشه عليها نصه :

مزولة متقنة نظيرها لا يوجد راسمها حاسبها هذا الوزير الأمجد تاريخها : اتقنها وزير مصر أحمد ٧٥ه ٧٣٠ ٧٣٠ ٣٥٠

ونلاحظ أن تاريخ هذه المزولة يحساب الجمل = منة ١١٦٣هـ ، ونصب واحدة من هذه المزاول بالجامع الأزهر في ركن الصبحن على يسار الداخل ، وأخرى يسطح جامع الإمام الشافعي ، وأخرى بمشهد السادات الوقائية .

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بواحدة من هذه المزاول التي قام بصنمها الوزير أحمد والي مصر وهي من الرخام ، وتلاحظ أن الخط الذي كتبت به يمل على أن هذا الوزير كان يتقن فن الخط أيضا ^(٧) (لوحة وقم ٨٠) .

كما خصص لجامع محمد أبو اللهب مزولتان شمسيتان لتحديد مواقيت العبلاء وقد نقلت أحداهما من المسجد المذكور إلى متحف الفن الإسلامي

⁽۱) الجري د الصدر السايل د ص ۱۷ ، ۹۸ .

 ⁽۲) مجموعة متحف الفن الإسلامی رقم سجل (۱۹۷) مقاس (۱۹۲ مم طول - ۷٫۲۰ سم عول - ۲٫۷۰ سم عوض) مصدرها سیل السلفان قایتهای یالاً زهر ، کما یحتفظ المتحف بمزولة أعری برسم الصالع محمد بن حثمان .

حيث اشتراها المتحف سنة ٩٣٦ ام من ديوان الأوقاف (١١).

وهذه المزولة عبارة عن قطعة مستطيلة من الرخام الأبيض مقاسها ١٣٧× ٥ و ٦٩ سم وهي مقسمة إلى أقسام هندسية لبيان الوقت وبأعلاها وأسفلها شريطان من الكتابة المنفذة بالحفر الدقيق في الرخام .

والشريط العلوى يشتمل على كتابة نصها ٥ منحرفة في شرقى جنوبى يعرض مصر باسم صاحب الخيرات محمد بك أبو الذهب دام بقاءه ٤ وعلى الشريط السفلى كتابة نصها ٥ رسمه الفقير محمود بن حسن النيشي في غرة جمادي الأولى ٤ .

أما المزولة الثانية فهى على سطح الجامع ، وهى من الرخام الأبيض أيضا وبأعلاها ثلاثة أسطر من الكتابة العربية نصها 3 مزولة قائمة على خط المشرق والمغرب منحرفة تسمين درجة وتسمى بالخيط المسائر بعرض مصر المحروسة برسم صاحب الخيرات محمد بك أبو الذهب دام عزه رسمه الفقير محمود بن حسن النيشى في ١٨ جمادى الأولى سنة ١٨٨٨ هـ .

ويذكر الجبرتي أن محمود أفندى النيشى كان من كبار الصناع فى القاهرة وأنه اشتغل بتعليم الطلاب فى الحفر على الرخام باستعمال الأزميل بعد التعلم على مواضع الرسم ومقادير أبعاد المدارات والظلال وما عليمها من الكتابة والتعاريف^(۲).

ويبدو أن هذا الصانع قد وصل إلى درجة معلم في هذه الحرفة وأنه نال شهرة واسعة في عصره^(۲) كما يتضع لنا أنه لم يكن متخصصا فقط في عمل

⁽١) متحف الفن الإسلامي رقم سجل ١٣٦٣٠ .

⁽٢) فاروق عسكر : المرجع السأبق ص ١٨٨ .

⁽٣) ذكر الجبرتي من صناع الأدوات الفلكية في هذه الفترة محمد أفندي بن سليمان أفندي بن عبد الرحمن أفندي بن عبد الرحمن أفندي بن مصطفى أفندي ككوليان وأنه قام برسم كثير من الآلات الفلكية والمنحوفات وكان شفله وحسابه في خابة الضبط والصحة والحسن ومن محاسته أنه كان لطيف الذات ، مهذب الأخلاق ، قليل الادعاء جميل الصحبة وقورا وقد مات في سنة ١٧٩١م راجع الجبرتي : المصدر السابق ص ٧٢٩ .

المزاول الرعامية وإنما كان يقرم أيضا بعمل المزارل النعجرية أيضا إذ يحتفظ معمض الفن الإسلامي بمزولة من حجر أبيض^(۱) تشتمل حلى توقيعه إذ تضمنت كتابة شمرة نصها :

مزولة مطلقة حضيهما - قد احكسم تاريخهما سملت حوث محمود - ألسادى قند رسسم ريايد المقطع الأغير تاريخ الزولة يحساب الجمل وهر = سلة ١٩٥٥هـ -

الأحواض الرخامية ،

استخدمت الأحواض الرخامية في يعض المنشآت العثمانية بمنيئة القاهرة والتي تطلبت طبيعة وظيفتها استخفام الأحواض وأهمها الأسبلة ، وقد أطلقت الرفاق تسميات مخطفة على هذه الأحواض(٢٠).

كما الدقات هذه الأحواض أشكالا وهيفات مختلفة أيضا قمنها المسطيل والمربع والمستدير والنصف المستغير والبينضاوى والمستدير والدست هذه الأحواض تصنع بطرق مختلفة فمنها ما كان يصنع بالتركيب وخاصة ما الخذ منها الشكل المربع أو المستطيل ، والبعض الآخر كان يمنع بالنقر والمفر في الرضام وخاصة الأحواض فات الأشكال غير القائمة الزوايا .

وهادة ما كانت هذه الأحواض تغلو من الزهارف وأن فرشت أرضية بعضها بالرخام الملون (الخردة) خاصة الأحواض المربعة والمستطبلة التى يتم عملها بواسطة التركيب .

 ⁽۱) مجموعة معجل التن الإسلامي بالقامرة رقم سجل ۱۱۹ مقاني (۱۹۸ مم طرأ - ۱۹۷
 ۱۳۷ مم حرض) ،

⁽٣) اطلات وقائل المهد المطباق حلى هذه الأحواض مستهات منطقة عن فسالية معدة لسقى اللاء منها من الرهام فللوق ، حوجى رهام يرسم صب للله ، ومساله من الرهام ، صبحن من الرهام ، مزملة من الرهام .

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بحوض من الرخام (١) نقش عليه
بالبارز عبارة نصها ٥ الحمد لله الذي جعل الماء طهورا وجعل الإسلام نورا غرة
شبان ٢٥٠٧هـ ٤ ويزين جوانب الحوض زهريتان تخرج منهما الأفرع النباتية
التي تنتهي بالزهور والورود بينهما شكل مخموس به ثقب نافذة يعلموه اسم
و أحمد أغا ٤ وعلى جانبيه نقشت زهور القرنقل بالبارز أيضا . وظهر هذا
الحرض خالي من الزخرفة بينما زين دائره من أعلا بكورنيش مكون من حطتين
من المقرنصات وشرافات تأكل معظمها . وهناك احتمال بأن هذا الحوض كان
يستممل في ميضاة مسجد آق سنقر الفرقائي وذلك كما يفهم من عبارة ٥ الماء
الطهور ٤ الذي وردت في النص المنقوش عليه .

التراكيب واللوحات التأسيسية الرخامية :

ظلت التراكيب الرخامية في القاهرة العثمانية في القرن ١٦ م تتبع نفس الأسلوب المستخدم في عمل التراكيب المملوكية ، والتركيبة الرخامية عبارة عن بناء مستطيل يستممل كملامة على وجود مدافن ومقابر أسفلها ، كما يدون على جوانبها أو على الشواهد الرخامية أو الحجرية التي تعلوها أو مجاورها أسماء من دفنوا بتلك المقبرة .

والتراكيب الرخامية المملوكية ذات شكل مستطيل أو مستطيلين يعلو كلا منهما الآخر والعلوى أقل من السفلى في المساحة ويتوسطه ، ويوجد بأركان المستطيل العلوى أربعة أشكال رمانية مديبة القمة تسمى بابه وتلك البابات إما ملساء أو ذات قنوات تلتقى في القمة وتنفرج على الجسم أو مخوصه .

وتوجد هذه التراكيب إما في وسط الضريح أو أمام المحراب مباشرة مثال

مجموعة متحف الفن الإسلامي وقم سبجل ٢٩٣٩ مقارع ٤٤٠٠ سم × ٧٥٠٠ سم المصدر : مسجد آق سنقر القرقائي يدرب معادة .

ذلك مدفن مدرسة جوهر القنقبائي ومدفن خانقاه برسباى ومدفن منشأة قايتباى (١) ونجد هذا الأسلوب متبعا في التراكيب الرخامية بالضريح الملحن بمسجد المحمودية (١٦٠٠م) (لوحة رقم ٨١) وفي تراكيب القرنين ١٧ ، اضيف إلى المستويين السفليين مستوى ثالث يأخذ الشكل المسنم أو النصف مستدير كما أصبح يعلوها شاهدان من الرخام أو الحجر وأحيانا شاهد واحد وقد اتخذت هذه الشواهد أشكالا مختلفة فمنها المستطيل ، والمستدير والمشمن وأحيانا تكون على هيئة لوح مستطيل معقود ، ونلاحظ أن هذه الشواهد في معظم الأحيان تكون منفصلة عن بدن التركيبه وخاصة في نماذج القرن ١٨٨ ، كما أن الكثير منها كان ينتهى عند القمة بأشكال عمائم وأغطية القرن ١٨٨ ، كما أن الكثير منها كان ينتهى عند القمة بأشكال عمائم وأغطية رؤوس للتمييز بين قبور الرجال والنساء من ناحية وللتمييز أيضا بين وظائف الأشخاص المتوفين وطباقاتهم الاجتماعية .

وغالبا ما كانت هذه الشواهد تزين بالزخارف الكتابية التى تتضمن بعض الآيات القرآنية واسم المتوفى وتاريخ وقاته وأحيانا اسم الصانع الذى قام بالعمل أو الخطاط ، ونلاحظ أن التراكيب المتأخرة التى ترجع إلى القرن ١٨ م دونت معظم كتاباتها باللغة التركية فى أسطر منتظمة يفصل بين كل سطر وآخر شريط زخوفى .

وعادة ما كان ينقش على جوانب هذه التراكيب الزخارف النباتية وخاصة شجرة السرو والزهريات التي تخرج منها زهور القرنفل واللاله .

ومن أجمل التراكيب الرخامية التي عملت في هذه الفترة تركيبة مدفن إبراهيم أغا مستحفظان (لوحة رقم ٨٢) وتركيبة مدفن محمد بك أبو الذهب.

وفي بعض الأحيان كان الفنان يقوم بتلوين زخارف التراكيب بالألوان المحتلفة بالإضافة إلى استخدام التذهيب ويتضح ذلك في بعض التراكيب

 ⁽۱) راجع : د. محمد مصطفی بخیب (الملحق الوثائقی الخاص برسالة الدکتوراه) ... مخطوط پجاسة القاهرة ۱۹۷۵م ص ۱۹۰ ، ۱۹۱ ، ۱۹۲ .

الرخامية التى توجد بالمدفن الملحق بمسجد سليمان باشا بالقلعة (لوحة ٨٣ . ٨٤).

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بمجموعة من التراكيب الرخامية الشمانية معظمها يرجع للقرن ١٨ م أهمها تركيبة رخام وشاهد قبر باسم حسين كتخدا مؤرخ بسنة ١٩٦١هه الله السخ معتوقة الأمير رضوان كتخدا عزبان مؤرخ بسنة (١٩٥٨هه) ومن أهم هذه معتوقة الأمير رضوان كتخدا عزبان مؤرخ بسنة (١٩٥٨هه) الناتية التي تمت التراكيب تركيبة رخامية نقش عليها بالحفر البارز الزخارف النباتية التي تمت بسلة للأسلوب العشماني في رسم العناصر النباتية ، وهي تتكون من جانبين ويعلوها شاهدين كتب على أحداهما اسم الأمير على كتخدا عزبان الشهير بالجلفي المتوفى سنة ١٩٥٢هه الدات يدو واضحا أنه كان متخصصا في صناعة التراكيب الرخامية في النصف الأول من القرن ١٨م ٥ .

كما استخدم الرخام في القاهرة العثمانية في عمل الكتير من اللوحات التأسيسية الخاصة بالمساجد والأسبلة والوكالات وغيرها من العمائر وتميزت هذه اللوحات بتنوع الزخارف والخطوط التي كانت تذهب في بعض الأحيان على أرضية زرقاء اللون .

وقد أمدتنا هذه اللوحات التأسيسية بأسماء بعض الخطاطين الذين تخصصوا في نقش الكتابة على الرخام نذكر منهم الخطاط أحمد أبو العز⁽²⁾ والخطاط بغدادى إبراهيم (⁰⁾.

⁽١) مجموعة متحف الفن الإسلامي رقم سجل ١٨٩٧ .

⁽٢) مجموعة متحف الفن الإسلامي رقم سجل ١٩٠٠ .

⁽٣) مجموعة متحف الفن الإسلامي رقم سجل ٦٨٩٦ .

 ⁽٤) مجل هذا الخطاط ترقيمه على لوح رخامي بالخط الثلث (مجموعة متحف الفن الإسلامي)
 رقم مجل (٢٠٠٥) .

 ⁽٥) قام هذا الخطاط ينقش النص التأسيسي الخاص يتبجديد مكتب ياسم السلطان قايتباى بمعرقة الميميدان و إيراهيم أدهم مؤرخ بسنة ١٣٢٦هـ و (مجموعة متحف الفن الإسلامي رقم مجل ٩٩٣٨).

السجياد

كانت صناعة السجاد الوبرى المعقود من الصناعات الزاهرة بمصر في المهد المملوكي ، يشهد بذلك جودة إنتاجها التي تتضح في أسلوب صناعتها المتقن وروعة تصميمها وجمال ألوانها .

وبرغم وفرة إنتاج هذه السجاجيد في مراكزها الهتلفة سواء بمدينة القاهرة أو بمدينة أسيوط في الوجه القبلي إلا أن معظمها قد وجد طريقه إلى المتاحف الأوروبية والأمريكية وأصحاب المجموعات الخاصة(١١).

وكان من الطبيعي أن تستمر هذه الصناعة في ازدهارها بمصر حتى نهاية العهد المملوكي وطوال العهد العثماني يؤكد ذلك رحيل الكثير من صناعها للعمل في مراكز الصناعة العثمانية وبشير (اردمان Erdmann) إلى أنه في الفعرة من (١٥٣٠ _ ١٥٤٠ م) انتقل الكثير من صناع السجاد المصريين إلى مدينتي إستانبول وعشاق الأمر الذي أدى إلى ازدهار صناعة السجاد العثماني (٢٠). ويذهب (ديوري Dury) إلى أبعد من ذلك في هذا الصدد إذ أنه يقول أن سجاجيد القرن السادس عشر الميلادي والتي تعرف بأنها سجاجيد يقول أن سجاجيد القرن السادس عشر الميلادي والتي تعرف بأنها سجاجيد تبركنا إلا أنها في الحقيقة صنعت بمصر وهي بنزل للأسلوبين المملوكي والعثماني (٢٠). ويقرر (ريد Reed) بأن صناعة السجاجيد المملوكية ظلت قائمة بمصر في القرن السادس عشر ودلل صناعة السجاجيد المملوكية ظلت قائمة بمصر في القرن السادس عشر ودلل الباذقة بغرض إرسال كميات من السجاجيد الدمشقية وذلك في عامي ١٥١٨ (١٥١٥)

⁽١) ترجد أهم مجموعات السجاجيد المملوكية في متحف الفن والصناعة بفيينا ومتحف التروبوليتان بيروبورك والمتحف البريطاني بلندن .

Erdmann, (H.). Orientteppich Zu Seiner Geschichte Und Erforschung - (*)
Germany - 1966, P. 219.

Dury , (C. J.), Op. Cit., P. 185 . (7)

Reed. (S.), Oriental Rugs and Carpets. (1967), P. 114.

ومما يدل أيضا على بقاء ازدهار هذه الصناعة في مصر عقب الفتح العثماني وطوال القرنين ١٦ ، ١٧ م أن سلاطين الدولة العثمانية كانوا يلحون في طلب صناع السجاجيد القاهرية للسفر إلى إستانبول ، والعمل هناك في مصائمها ، وتشير السجاحت الخاصة بمسجد الوالده في إستانبول إلى السجاجيد القاهرية ، والتي كانت تفرش بهذا الجامع ، وقد سافر بالفعل في عهد السلطان مراد الثالث (١٩٧٤ ـ ١٩٩٥ م) أحد عثر صانعا قاهريا أخذوا معهم من القاهرة كميات وافرة من الصوف المصبوغ(١).

ويشير بعض الرحالة الذين زارو القاهر أبان العهد العثماني إلى سجاجيد القاهرة وطرق صناعتها ، فقد ورد في كتابات الرحالة (تيفنو _) الذي زار القاهرة وطرق صناعتها ، فقد ورد في كتابات الرحالة (تيفنو _) الذي زار القاهرة عام ١٦٦٣ م وصفاً لمناسج السجاجيد القاهرية ، وذكر أنها من صناعات القاهرة التي تسترعي الانتباه وذكر أن القاهرة تنتج كميات كبيرة من السجاجيد من أجمل السجاجيد وأروعها وتصدرها إلى القسطنطينية وإلى الممالك المسيحية حيث تعرف هناك باسم السجاجيد التركية ويصف تيفنو طريقة الصناعة فيقول و أنه شاهد في مصانع النسيج عمالا من الشبان والفلمان الصفار يزاولون عملية السبيح بمهارة وسرعة تبعث على الدهشة وتدعو إلى الإعجاب إذ يواجهون الأنوال وبأيديهم اليسسرى خيوط العسوف الختلفة الألوان، وبأيديهم اليسمى مكاكين يقطعون بها الصوف بعد كل عقدة يعقدونها ، في حين يمر بينهم مين فرصة وأخرى رئيس العمل حاملا بيده التصميم المرسوم لهذه السجاجيد بين فرصة وأخرى رئيس العمل حاملا بيده التصميم المرسوم لهذه السجاجيد ليقابل بينه وبين ما نم من نسجها ، وزاه يرشد الصناع إلى ما يجب أن يعملوه،

⁽١) د. عبد الرحمن فهمى : ٥ السجاد ٥ (ضمن كتاب القاهرة تاريخها قترتها آثارها) ص ٥٨٥ فِذكر محمد عبد المنعم السيد الراقد المرجع السابق ص ٤٢٨ ٥ وبأن صناعة السجاد اندثرت من مصر بعد أن قيض السلطان سليم على مهرة الهناع المصريين ورحلهم إلى بلاده٥ ــ ومنذ القرن السادس عشر صار لتركيا شهرة فاثقة في صناعة السجاد ويعتبر هذا الرأى غير متفقا مع الحقيقة التي تعمثل في استمرار هذه الصناعة بالقاهرة طوال القرنين ١٧ ــ ١٨٨ م.

ويأمر لهم بما هم في حاجة إليه من كل لون من ألوان الصوف ، ويقوم بذلك بسرعة فاتقة كأنه يقرأ في كتاب مفتوح ١١٠٩. وتكمن أهمية هذا الوصف الذي أورده تيفنو في الإشارة أن صناعة السجاجيد من الفنون التطبيقية الإسلامية التي كان يسبق صناعتها إعداد تصميم على الورق يقوم به أساتذة ومعلمي هذه الصنعة ، وعلى الرغم من إفاضة تيفنو في وصف طريقة صناعة السجاجيد القاهرية إلا أنه لم يشر صواحة إلى المكان الذي كانت تصنع فيه وفي أي من أحياء أو مناطق القاهرة كان يقع.

ويمكن تقسيم أنواع السجاجيد التى أنتجت بمصر فى المهد العثماني إلى ثلاثة أقسام رئيسية ، القسم الأول وتتميز سجاجيده بأنها ذات أشكال وزخارف تعتبر استمراراً للنمط المملوكي ، أما القسم الثاني فتتضع فى نماذجه الزخارف العثمانية التقليدية وهو يمثل إنعكاس التأثيرات الفنية العثمانية على هذا الفن القاهرى ، وفيما يتعلق بالقسم الثالث والأخير نجد أنه يمثل طرازا فريدا جمع فيه الفنان بين الأسلوب المملوكي والأسلوب العثماني معا فى انساق وتوافق يكشف لنا بصورة أكثر من غيرها عن وجه من أوجه الفنون القاهرية في هذه الفترة .

وإذا كان البعض يثير نوعا من الجدل حول غديد الأماكن التى صنعت فيها الأنواع التي سبق ذكرها من السجاجيد فإننا نرى أن طرح هذه القضية للمناقشة لابد أن يسبقه الإشارة إلى بعض الاعتبارات الهامة وهي :

 ا - رحيل بعض صناع القاهرة للعمل بإستانبول وعشاق وغيرها من مراكز الصناعة في تركيا ليس فقط في عهد السلطان سليم الأول ولكن في فترات لاحقة .

⁽١) د. عبد الرحمن فهمي : المرجع السابق ص ٥٨٥ .

- ٢ ـ حضور بعض الصناع الاتواك إلى القاهرة للممل في مناسج السجاد القاهرية وفقا لنظرية التبادل في مجال الصناع والتي طبقها العثمانيون في بداية فتح مصر ، لنقل الخيرات ، أو لترسيخ الصبغة العثمانية في البلد المفتتح(١١).
- حضرورة ايفاء القاهرة لحاجات البلاط العشماني من السجاجيد إذ أن مصر
 كانت و لاية تتبع الدولة العثمانية .

وعلى هذا يمكننا القول بأن الأقسام السابقة للسجاجيد التي صنعت في هذه الفترة سواء في القاهرة أو في مراكز أخرى داخل الأراضي العثمانية إنما هي مرتبطة أساسا بالأصول المملوكية أو ما يعرف باسم السجاد الدمشقى الذي يمتبر أكثر السجاد الشرقي ارتباطا بأوروبا ، بل أن البعض يرجح أن استمرار المسانع المصرية في إنتاج السجاد حتى بعد تصدع الدولة المملوكية في عام المصانع المصانع برجع بصفة أساسية للدور الذي لعبته الصناعة في التصدير حيث أن مصانع القاهرة استمرت تعمل لصالح الأسواق الأوروبية وأن هذا الأمر لم يتغير كثيرا خلال فترة الحكم العثماني (٢٠) ، كما ذكر الرحالة أن تجار السجاد في إستانبول إلى جانب بيمهم السلع الواردة من أزمير وعشاق وسالونيك وقوله ، يبعون السجاد الوارد من أصفهان والقاهرة (٣) ولا شك أن رقى الفن القساهري وسمو ذوقه ودقة ومناعته جعل ملوك أوربا يتهافتون على اقتناء هذه السجاجيد

 ⁽١) عبد الكريم وافق : بلاد الشام ومصر من الفتح العثماني إلى حملة نابليون ط ، دمشق ص
 ١١٠ .

⁽۲) أدار فورير عام ١٦٠٤م في تقريره الذى قدمه للملك لأجل إيشاء مصنع في باريس بقوله و أنه سيستطيع إنتاج أبسطة بنفس الأساليب الفنية المتبحة في السجاجيد الفارسية والقاهرية ، ويقول أيضا أنه يستطيع تقليد هلين النوعين ، وليس هذا فحسب فإن سجاجيد القاهرة ظلت خلال القرن السابع عشر بأكسله ذات مكانة ممتازة في الغرب (سجلات شاول دى بريون عام ١٦١٢م مسجلات أرميل فيليو عام ١٦٢٣م مسجلات بلدية سواسون ١٦٤٤م مسجلات للأرشال تيليدى ١٦٤٤م) .

⁽٣) د. عبد الرحمن زكى : المرجع السابق ص ٥٨ .

القاهرية كما تشهد بذلك سجلات القصر الملكى في أسبانيا في عهد شارل الشانى سنة ١٦٧٧ م بل لازال متحف غرناطة يمتلك سجادتين من هذه السجاجيد القاهرية (١٠) و فلاحظ أن الأسلوب الصناعي الذي اتبع في عسمل السجاجيد القاهرية في العهد الشماني يعتبر استمرار للأسلوب المملوكي إذ أن معظم صناع السجاد كانوا يستخدمون العقدة الفارسية (عقد سنا)(٢) ، وإن كان هذا الأمر لم يكن ليمنع من استخدام العقدة التركية (عقدة جورديز)(٢)، في صناعة بعض أنواع السجاد القاهري وبعفة خاصة سجاجيد الصلاة ، كما تميزت أيضا باستخدام نفس الألوان البراقة التي شاعت في السجاد المملوكي والمتمثلة في اللون الأحمر والأزرق والأخضر إلى جانب بعض الألوان الجديدة مثل ألوان البني بدرجاته المختلفة والأزرق الداكن والأحمر التركي القرمزي اللون الأمور الأمورة النا الأميرة الأمورة الأمورة الأمورة الأمورة الأمورة الأمورة الأمورة الأمورة المنافق والأزرق الداكن والأحمر التركي القرمزي واللون الأصفر الفاقح .

نماذج من سجاد القسم الأول :

غلب على زخارف هذا النوع التكوينات الهندسية وهى تعتبر استحرار للزخارف التى ظهرت من قبل على السجاد المملوكي ، ومن نماذجه سجادة زبنت ساحتها بدائرة داخلها شكل ثماني يتوسطه شكل نجمي بينما شغلت المساحة بين وتر الدائرة والشكل السداسي بزخارف هندسية تشبه كندات الطبق النجمي يفعل بينها اللوزات ، زبنت بزخارف هندسية تشبه الخط الكوفي المضفور ، ويحيط بهذه الدائرة شكل سداسي ذو أضلاع متكسرة وشغلت المساحة بينه وبين الدائرة بزخارف هندسية تتمثل في الورقة الثلالية

⁽۱) د. عبد الرحمن فهمي : ۹ السجاد ۹ ص ۸۷۰ .

Reed (S.), Op. Cit., P. 113. (Y)

⁽٣) تعرف هذه المقدة بالمقدة التركية وهي من طراز المقد على سدائين أيضا وإن اشتلفت عن عقدة سنا في أن طرفي المقدة يظهران سويا من خلال خيطي السدى .

الموزعة توزيها هندسيا ، كما يشغل أركان المساحة غجوم ثمانية الأضلاع تزينها المناصر الهندسية والمساحة المحصورة أفقيا بين الأشكال النجمية مزينة بالزخارف العربية المورقة ، وهي تشبه تلك المنثورة في ساحة السجادة ، ويلاحظ أن الإطارات الضيقة التي هحيط بإطار وساحة هذه السجادة والمزينة بفرع نباتي تخرج منه أوراق نباتية صغيرة متبادلة يعتبر من الأساليب الزخرقية التي لم تتغير في معظم السجاجيد القاهرية سواء ما صنع منها في المصر المملوكي أو في العهد العثماني .

ويتميز إطار هذه السجادة باشتماله على زخارف تشبه البحور تفصل بينها دوائر وغلب على زخارفها الأشكال الهندسية والنبائية وخاصة الورقة الثلاثية الفصوص ، أما الدوائر فيتوسطها شكل ثمانى تشع منه أفرع نبائية بهيئة ثلاثية تنتهى كل منها بزهرة ، كما شغلت المساحات الموجودة بين هذه الدوائر والبحور بفرع نبائى متموج تخرج منه أوراق ثلاثية الفصوص (١).

وتتشابه هذه السجادة إلى حد كبير مع سجادة أخرى من نفس النوع قام بنشرها Heinrich Jacopy ترجع إلى القرن السادس عشر الميلادي(٢).

وقد نجح الصانع القاهرى فى أن يحدث نوعا من التطوير فى السهد المشمانى على هذا النوع من السجاد إذ وصلنا إلى جانب الأشكال المستطيلة التقليدية أشكالا أخرى من السجاد بعضها ذو شكل مستدير والآخر ذو شكل

Jacoby (H.), Sammlung Orientalischer Teppiche Berlin - Pt. 76. (Y)

Kendrick (A. F.), & Tattersall (C. E. C.), Hand - Woven Carpets, Orien-(۱) بنشر سجادة . قام (Kendrick) بنشر سجادة . قام (Kendrick) بنشر سجادة أغرى لوسة رقم (۱۷) تتشمى في أسلوبها الزخرفي لمسانع القاهرة في القرن السادس هشر المهادى، إلا أنه أشار في ص ٥١ من كتابه إلى نسبتها لمنطقة شمال أفريقيا أر أسبائيا وإن كان مناك احتمال قاهم بأن تكون هذه السجادة قد صنعت في تركيا في القرنين السادس حشر والسابع حشر الملاديين يواسطة صناع مصريين .

متقاطع (صليبي الشكل) سوف نعرض له في حينه .

ويعتبر السجاد المستدير من الأشكال غير للمهودة في القاهرة وأول إشارة إلى هذا النوع من السجاد وردت من خلال الأبحاث التي قام بها المجاهمة النصاوي الأصل Etzherogs Ferdinano .

ومما هو جدير بالذكر أن هذا النوع الدائرى من السجاد كان معروفا في أوربا واستخدم بصفة أساسية كأغطية للموائد المستديرة ، ويحتفظ متحف واشنطن بسجادة من هذا النوع ترجع إلى منتصف القرن السادس عشر الميلاد ، كما يوجد سجادتين من هذا النوع أحداهما محفوظة بقصر -Barlieri بمدينة جنوه (١٠). Kremsier والأخرى ضمن مجموعة Barlieri بمدينة جنوه (١٠). ثمانية الأخيرة بوضوح الطابع المملوكي في زخارفها إذ يتوسطها مجمد ثمانية الشخل بداخلها زهرة يحيط بها مناطق هندسية ثمانية الأضلاع تضم رسوما هندسية وزهور إلى جانب زخارف الأشجار محورة عن العليعة ، كما زين رامواه بزخارف تشبه البحور التي يتخللها دوائر ، ويرجع تاريخها إلى نهاية القرن الم (لوحة رقم ٨٥) .

زماذج من سجاد القسم الثاني :

تميزت زخارف سجاد هذا القسم بوضوح التأثيرات الزخوفية للفن العثماني متمثلة في شيوع الرسوم النباتية مثل أوراق الشجر المسننة الرمحية الشكل وزهور القرنفل والورد والرمان واللاله وأشجار السرو وذلك سواء في ساحة أو إطار السجادة ، كما تميزت تصميمات وطرز السجاد التي صنعت وققا لهذا الطراز بالتنوع إذ نجد بعضها يشتمل على عنصر الصرة في الوسط وأرباعها في الأركان ويرى (Reed) أن هذا التصميم يتشابه مع تصميمات سجاد البلاط

Erdmann (H.), Op. Cit., P. 221 Pl. 271.

الإيراني والتي تعرف باسم سجاجيد العسرة أو البخارية ، غير أنه يشير إلى أن سجاجيد القاهرة من هذا النوع تفتقر إلى عظمة النماذج الإيرانية ويعلل ذلك بأن العمال المستخدمين أقل درجة في المهارة (١١).

وإذا كان هذا الرأى يعتبر صائبا إلى حد ما إلا أنه ينبغى أن نذكر أن بعض المدن التركية انتجت سجاجيد تنتمى فى أسلوبها الزخرفى إلى الأسلوب الزخرفى السابق ، ونعنى بذلك مدينة عشاق التى امتازت سجاجيدها بوجود صرة كبيرة فى وسط الساحة مملؤة بالزخارف النبائية ووجود نصف هذه الصرة فى جانبى الساحة الأيمن والأيسر ووجود ربع هذه الصرة فى كل زاوية من زوايا الساحة الأربعة (٢).

ومن سجاجيد القاهرة التى تنتمى فى أسلوبها الزخرفى إلى هذا النمط سجادة مستطلة الشكل يتوسطها صرة مفصصة بداخلها نجمة يحيط بها زهور القرنفل واللالا فى توزيع زخرفى جميل بينما توجد أرباع هذه العسرة فى الأركان ، ويشغل بقية الساحة والإطار زخارف نباتية متكررة عبارة عن تكوين زخرفى يضم أربعة أزهار من زهور الرمان التى يحيط بها الأوراق المسننة الكبيرة الحجم (٢) (لوحة رقم ٨٦).

كما نشر أردمان (Erdman) سجادة أحرى من نفس النوع وإن كمان يغلب عليها الشكل المربع وهي تتشابه في زخارفها مع السجادة السابقة بل وتفوقها في استخدام الأوراق النباتية والزهور في تزيين الساحة والإطار⁽¹⁾.

Reed (S.), Op. Cit., P. 113.

 ⁽۲) يرى يعض الكتاب أن ظهور هذا الأسلوب الزخرني في سجاد مدينة عشاق جاء نتيجة لتأثرها بالسجاجيد الصفوية التي كانت تنسج في المنطقة الشمالية الغربية من إيران حول مدينة تبريز راجم د. عهد العزيز مرزوق : المرجم السابق ص ۱۲۵ .

Erdmann (H.), Op. cit., P. 95 Pl. 64. (7)

Erdmann (H.), Op. cit., Pl. 270. (£)

ومن أكثر أنواع سجادة الصرة إثارة بين السجاد القاهرى ذلك النوع ذو الشكل المتقاطع (الصليبى الشكل)(1) ونلاحظ أن فى أسلوب صناعة هذا النوع لا يتم صناعة كل جزء على حدة ثم تجمع بعد ذلك ، وإنما يتم صناعتها بطريقة المقد كقطعة واحدة ، حيث يكون اتجاه الخبوط كالمعتاد ، لكن عند زوايا أذرع الصليب تقطع الخبوط لتصبح المنطقة المحصورة بينهما خالية ، وعلى ذلك فإننا نلاحظ أن السجادة فى هذه الحالة مخترى على مساحة مربعة تكون فى وسطها ثم أربعة أطراف مخصر فيما بينها أربعة زوايا قائمة ، بحيث يغطى الجزء المربع المائدة وتتدلى الأطراف على جوانب المائدة .

ومن أبدع نماذج هذا الشكل غير المعتاد في السجاد بصفة عامة والسجاد القاهرى بصفة خاصة ، سجادة كبيرة زينت ساحتها الوسطى بصرة كبيرة مزينة بالزهور التي تنبثق من مركزها بأسلوب يشبه زخارف بلاطات القاشاني العثمانية بينما شغلت بقية الساحة برسوم الأزهار ، أما الأطراف الأربعة فقد زين كل منها مستطيل غير مكتمل تشغله الزخارف الهندسية وتنتهى أطرافه بأشكال تشبه تلك التي شاعت في السجاد القوقازى ، ولهذه السجادة إطار يدور حول الأطراف الأربعة مزين بأنصاف الدوائر المتكررة(٢) (لوحة رقم ٨٧) .

وفي أحيانا أخرى مجد الفنان يقوم بعمل أكثر من صرة في ساحة السجادة موزعة توزيعا هندسيا ، وهو بذلك يحاكى نمطا زخرفيا شاع في السجاد العثماني من إنتاج مدينة عشاق(٣) ومن أبرز أمثلة هذا النوع سجادة مستطيلة

ثرجد نماذج من هذا السجاد في متحف فيكتوريا والبرت بلندن ومتحف سان سيمجنانو كما توجد سجادة ثائثة أكتشفها أو دمان في مخازن متحف بولين الغربية .

Erdmann (H.), Op. cit., Pl. 272. (Y)

 ⁽٣) تقع هذه المدينة الشهيرة في مقاطعة أزمير وقد ازدهرت بها صناعة السجاد التركن وأنتجت أفراها منه .

د. أحمد فؤاد نور الدين : د. مصطفى محمد حسين : فن السجاد اليذرى (القاهرة ــ 1977) . ص ١٣٤ .

مزينة بمناطق تأخذ شكل المعين بداخل كل منها صرة مملؤة برسوم الزهور والأوراق النباتية ، بينما يوجد قطاعات منها في الأركان ، أما الإطار فقط زين بالزهور المركبة المتكررة ، ويحيط بالإطار الخارجي والساحة شريطان ضيقان زين كل منهما بزهرة صغيرة متكررة (1) (لوحة رقم ٨٨) .

ومن تصميمات هذا القسم نوعا من السجاد يخلو تماما من عنصر الجامة أو الصرة وفي هذه الحالة كان الفنان يقوم بنشر الزخارف النبائية في الساحة والإطار دون أن يحصرها داخل مناطق هندسية ، وتمتاز زخارف هذا النوع بصفة عامة بكبر الحجم واقتصارها على المناصر النبائية ورسوم الزهور مثل زهرة الرمان وزهرة الربيع الصينية التي تخيط بها الأوراق المسننة في تشكيلات مبتكرة بديمة ، ومن أمثلة هذا النوع سجادة مستطيلة مزينة بزهرة الربيع الصينية (۱۲) وأخرى زينت ساحته وإطارها بالأوراق المسننة والزهور المركبة بالأسلوب وأخرى زينت ساحتها وإطارها بالأوراق المسننة والزهور المركبة بالأسلوب العثماني الواقعي في رسم العناصر النبائية وإن كان توزيعها متكلف وبعيد عن الطهمة (۱۲).

ويحتفظ متحف المتروبوليتان بنيويورك بسجادتين من هذا النوع من إنتاج مصانع البلاط العثماني بالقاهرة في القرن السادس عشر الميلادي أحداهما

Erdmann (H.), Op. cit., Pl. 92.

⁽¹⁾

Reed (S.), Op. cit., Fig. 108.

⁽Y)

⁽٣) نسب مجموعة من الملماء هذا النوع من السجاد إلى دمشق في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين بناء على تشابه الزخارف التي تسودها وتلك التي نعرفها على الخزف والبلاطات الخزفية المنسوبة إلى دمشق في هذه الفترة لكن هذه النظرية ليس لها أساس من المسحة بعد أن تأكد أن الخزف المنسوب إلى دمشق كان ينتج في الدولة العثمانية ، كما أنه ليست هناك أي حادثة نفيد بأن هذا السجاد كان يصنع في سوريا واشابت أن بعض مصابع تركيا التي أشمأها السلطان سليمان القانوني في إستانبول قد أتنجت هذا النوع من السجاد الذي حاكاه صناع السجاد في القاهرة .

سجادة صلاة من الحرير مصنوعة بطريقة عقدة جورديز وتتميز بمحاكاة سجاد مدينة لاذيق (۱) إذ زين إطارها بزخارف نباتية تأخذ شكل الجعران المتكرر أما الساحة فتشتمل على ثلاث عقود مدينة مرتكزة على أعمدة مزدوجة ذات بدن وكيان معمارى ، زينت كوشاتها بالزخارف العربية المورقة بينما يتدلى من العقد الأوسط مشكاة مزينة بالزخارف اللباتية ، كما نلاحظ فى زخارف هذه السجادة وجود رسوم لعمائر على هيئة قباب أعلى عقود الحراب ، وزخرف الجزء السفلى المحصور بين الأعمدة بزهور القرنفل واللاله (۱۲) (لوحة رقم ۸۹).

أما السجادة الأخرى فهى مزينة بالزخارف النبائية العثمانية في الساحة والإطار ويغلب على ألوانها اللون الأخضر والأحمر والأصفر والأبيض^(٣).

نهاذج من سجاد القسم الثالث :

ترجع معظم نماذج هذا القسم من السجاد القاهرى إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين وتتميز زخارفها بأنها تجمع بين الأساليب المملوكية والعثمانية جمعا موفقا ينم عن نجاح الفنان القاهرى في استيعاب الأساليب الزخرفية المشمانية ذات التكوينات والأساليب المختلفة تماما عن الزخارف المملوكية وهو أمر لم يكن ليتسنى له إلا بعد فترة طويلة من الفتح العماني .

⁽١) تعتبر هذه المدينة من المراكز الهامة في صناعة ونسج سجاجيد الصلاة الشمانية .

راجع د. محمد مصطفى : سجاجيد الصلاة التركية . مجموعات متحف الفن الإسلامي ... القامرة ١٩٥٣ مر ١٣٠.

Dury (C. J.), Op. cit., P. 182. (Y)

كانت هذه السجادة في مجموعة (James. F. Ballard.) كانت هذه السجادة في مجموعة (James. F. Ballard.) كانت هذه السجادة في المجموعة (Crube (E. J.), The world of Islam (London, 1967), P1, 74.

كانت هذه السجادة في مجموعة (يوسف ماكميلون) .

ومعظم سجاجيد هذا النوع يزين ساحتها الزخارف الهندسية ذات المسحة المملوكية بينما يزين إطارها الزخارف النباتية العثمانية الواقعية ذات الألوان البراقة أو زخارف تشبه الكتابات الكوفية المربعة وكلا الأسلوبين ينم عن تأثر واضح بالأساليب العثمانية .

ويحتفظ متحف واشنطن للمنسوجات بسجادة من هذا النوع قسمت ساحها إلى مناطق مربعة بداخل كل منها معين يتوسطه شكل نجمى بينما زين إطارها بزخارف عثمانية متمثلة في الأوراق المسنة والزهور المركبة(١).

وتتشابه هذه السجادة مع أخرى محفوظة بمتحف برلين (٢) في الحجم والأسلوب الزحرفي وأن كان هناك بعض الاختلافات البسيطة في التوزيع الهندسي . إذ تبدو المينات في المثال الأخير أكبر حجما مما أدى إلى تكوين ممينات أخرى تتخللها بشكل متناسق ، كما امتازت هذه السجادة باشتمالها على إطارين الداخلي وهو أصغر حجما ومزين بعنصر يشبه الطائر المحور المجرد (٢٦) أما الخارجي وهو أكبر حجما فزين بالزخارف العربية المورقة التي يتوسط كل فصين منها ورقة ثلالية متكررة .

ويقتنى متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (٤) سجادة من صناعة القاهرة في القرن السابع عشر الميلادي تعتبر من أروع ما انتج من هذا النوع إذ أن ساحتها

⁽١) د. عبد الرحمن فهمي : 8 السجاد ٤ شكل ١٤٢ .

 ⁽۲) د. زكى محمد حسن : ٥ أطلس الفنون ألزخرفية والتصاوير الإسلامية ٥ القاهرة ١٩٥٦ شكار ٧٧٣ .

 ⁽٣) عرف هذا الأسلوب في زخرةة نوع من السجاجيد الشمائية كانت تتنجه مدينة حشاق وأطلق
عليها اسم عشاق ذات الطيور إذ تزدان ساحتها برسم زخرفي تتمريدى يشبه الطائر ويتكرر هذا
الرسم في ساحة السجادة .

راجع : د. عبد العزيز مرزوق : المرجع السابق ص ١٢٧ .

⁽٤) مجموعة متحف الفن الإسلامي رقم سجل (١٥٥٢٥).

مقسمة إلى مناطق هندسية عبارة عن أشكال سداسية وثمانية بينما يشغل الإطار زخارف تشبه الكتابة الكوفية غير المقرؤة وبغلب على ألوان هذه السجادة اللون الأحمر والأزرق.

وقد نجح الفنان في الجمع بين الأساليب المملوكية والأساليب العثمانية في هذه السجادة إذ تنتمى زخارف الإطار التي تشبه الكتابة الكوفية إلى الأساليب السلجوقية العثمانية ، بينما تنتمى الزخارف الهندسية في الساحة إلى الأساليب المملوكية .

المنسوجات

تعتبر دراسة المتسوجات في مصر العثمانية من الموضوعات الصعبة لكل من يتصدى للحديث أو الكتابة عن النواحي الفنية التي سادت هذه الفترة بصفة عامة وفنون القاهرة بصفة خاصة ، ويرجع السبب في ذلك إلى عدة اعتبارات أهمها :

أولا : قلة ما وصلنا من منسوجات تعود لهذه الفترة إذ أن ما مختفظ به المتاحف المتخصصة من المنسوجات المصرية التي صنعت في المهد العثماني يعد قليلا بل ونادرا في بعض الأحيان ، ولا يمكن تعليل ذلك بقابلية مادة النسيج للتلف السريع إذ وصلتنا نماذج كثيرة تنتمى لفترات تاريخية أقدم عهدا من الفترة العثمانية وخاصة الفترة الفاطمية والمملوكية (١) وكان بالأحرى أن تصلنا أكثر النماذج من الفترة العثمانية القرية لنا بخلاف العصور التاريخية الأخرى .

ثانيا : قلة الإشارات التي وردت في المصادر التاريخية والوثائق العشمانية والمخطوطات بخصوص صناعة المتسوجات في هذه الفترة بالإضافة إلى عدم كفايتها إذ أن معظمها لا يمدو أن يكون سوى شذرات طفيفة لا تمكننا من تكوين صورة كاملة عن هذه الصناعة ومراكزها وأسواقها المختلفة .

ثالثا: خلو معظم المنسوجات التى وصلتنا من هذه الفترة من الكتابات والتواريخ باستثناء الكسوات والستور مما يزيد من صعوبة نسبتها لفترة زمنية محددة والاستفادة منها في تاريخ قطع أخرى تتشابه معها في النواحي الزخرفية أو الصناعية إذ أن معظم ما ورد من كتابات على المنسوجات القاهرية العثمانية ينحصر في الآيات القرآنية والأدعية .

وقبل أن نعرض لدراسة المنسوجات القاهرية في العهد العثماني يجب أن

⁽١) من الجدير بالذكر أن معظم متسوجات هاتين الفشرتين قد تم العثور عليها في المشابر الإسلامية وبعشبر ذلك من أهم الأسباب التي ساعدت على حفظها وبقائها وبالتالي على وصول الكثير منها إلينا .

نتطرق إلى القضية المتعلقة بنقل الصناع القاهريين إلى إستانبول والتى سبق أن قمنا بمناقشتها في مقدمة كتابتالاً وإن كان عودتنا إليها مرة أخرى في هذا الموضوع سوف يكون من جانب آخر يدلل على صحة ما ذكرناه بصددها بل ويؤكده كمثن غير المعقول أن يؤدى هذا النقل إلى توقف صناعة النسيج تماما لأن هذا يمنى أن النام في مصر عقب دخول العثمانيين قد كفوا عن ارتداء الملابس وأن الأنوال الهتلفة قد توقفت عن الإنتاج .

فضلا عن أن المجتمع المصرى في هذه الفترة لم تحدث فيه تغيرات كبيرة من ناحية البنية ، فقد ظل المماليك يشكلون طبقة متميزة ظلت محتفظة بكثير من أزياتها وتقاليدها ، كما أن الشعب المصرى ظل متمسكا بكثير من أزياته (٢) مما يدل على أن الأنوال استمرت في إنتاج المنسوجات التي تنتمي في أسلوبها إلى الفترة المملوكية لمدة طويلة عقب الفتع العثماني للبلاد .

كما أنه من الراجع أن السلطان سليم الأول لم ينقل معه كل المتخصصين في صناعة النسيج وأن النقل اقتصر على بعض الصناع الذين كانوا يجيدون صناعة أنواع لم تكن معروفة في تركيا نذكر منها على سبيل المثال صناعة المسوحات المصبوغة والمطبوعة والمطبوعة والمطبوعة والمطبوعة والمطبوعة والمطبوعة المساوعة المسلوحة المسل

ومما يدل على استمرار القاهرة في إنتاج منسوجات ذات مستوى جيد من

⁽١) راجع المقدمة .

⁽٢) سعد الخادم : الأزياء الشعبية (القاهرة ــ ١٩٦١) ص ١٨ .

⁽٣) أطلق الشمأتيون على القماش المزخرف بهذه الطريقة اسم و اليزما و Yazma وهذه الأقمشة تصنع عادة من القطن وتنفذ زخارفها إما باستعمال عازل من الشمع أو الطفل ، أو استخدام القوالب الخشبية وقد كانت عذه الطريقة هى المفضلة بشكل ملحوظ في مصر في عصر المماليك وقت الفتحاني وأنه وليس من المستبعد أنها قامت في تركيا العثمانية على أكتاف عمال من مصر يحذقونها .

راجع : د. محمد عبد العزيز مرزوق : المرجع السابق ص ١٠٩ .

الناحية الصناعية والزخرفية ، حرص بعض الولاة العثمانيين وخاصة في الفترة التي أعقبت الفتح مباشرة على إرسال المنسوجات المصرية ضمن ما كان يرسل من هدايا إلى العاصمة إستانبول وقد أورد المؤرخ ابن إياس حوداث تشير إلى ذلك .

فيذكر و خروج مصلح الدين الخازندار بتقدمه للسطان سليم وولده سليمان اشتملت على إثنان وأربعون جملا محملة قماشا محزومة ، قبل من ضمتها تفاصيل سكندرية ، وأبدان منزلاوية ، وقماش فارسكورى وغير ذلك من شاشا وأزر ، ومقاطع خمسين وخام رفيع وغير ذلك ه⁽¹⁾.

ويذكر أيضا ٥ خروج الأمير جانم الحمزاوى إلى إستانبول ومعه تقدمه للسلطان تضمنت أقمشة حريرية وتفاصيل سكندرية ومن الشاشات ما طوله مائة وعشرون زراعا ﴾ (٢).

كما كان ضمن السلع التي كانت تصدر من السوق المصرية إلى بلاد المغرب عن طريق القوافل الأقمشة الكتانية من صنع أسيوط ، ومنفلوط ، وأبو تيج ، والأقمشة القطنية من صناعة القاهرة ، وكانت السفن تحمل إلى الجزائر الأقمشة الحريرية صنع القاهرة والتي كانت تسمى قطني (٢) وقد استمرت مراكز الإنتاج والأسواق التي كانت معروفة في الفترة المملوكية في إنتاجها للمنسوجات في الفترة العثمانية مواء في الوجه البحري والقبلي بالإضافة إلى المنسوجات في الفترة (André Raymond) بيانا عن هذه المدن من

⁽١) ابن إياس : المعدر البابق ج ٥ ص ٢٧٩ ، ٢٥٦ .

⁽٢) ابن اياس : المصدر السابق ج ٥ ص ٣٢٦ . ٣٢٦ .

⁽٣) د. عبد الرحيم عبد الرحمن : العلاقات الاقتصادية والاجتماعية بين الولايات العربية إيان العصر العثماني (١٥١٧ م. ١٧٩٨ م) من خلال وثائق المحكمة الشرعية المصرية ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية عدد (٩) عام ١٩٨٣ (جامعة الكويت) ص ٢٠ م. ٢ م.

واقع الوثائق الشمانية وتأتى على رأسها مدينة القاهرة ، ثم المحلة وشيد ، دمياط ، منوف ، شبين في الوجه البحرى ،مدينة الفيوم ، بتي سويف ، أسيوط ، منفلوط في الوجه القبلي(١٠).

كما ظلت سويقة أمير الجيوش عامرة بالحياكين وباعة الثياب الخيطة والمنسوجات المحلية وخاصة الملايات اللف السوداء (٢٠) وأشتهر سوق الحمزاوى بتجارة الأقسشة المحلية والمستوردة وخاصة الأقمشة الحريرية والقطنية ، ووجد سوق للأحزمة المغرية داخل سوق طولون (٣).

وأورد لنا الرحالة التركى و أوليا جلبى ، بعض الإحصاءات عن القاهرة فى القرن السابع عشر الميلادى فقد ذكر أنه كان يعمل فى القاهرة وحدها ٣٠٠ نساجا متخصص فى ستائر الكعبة كما يذكر أن عدد صناع النسيج فى مصر فى هذه الفترة بلغ حوالى ١٣١٠٠ صانع ، وبلغ عدد التخصصات فى هذه الحرفة ثمانية عشر حرفة منهم ٤٢٠٠ حريرى ، ٣٠٠ صباغ ، ٣٠٠٠ ترزى فى ٧٠٠ حاندت (٢٠٠٠ مناه).

وما يؤكد جودة إنتاج القاهرة من المنسوجات في هذه الفترة أيضا حرص بعض الولاة والحكام على تقديم المنسوجات المحلية كهدايا في المناسبات المختلفة

Raymond (A.); Artisans et Commercants au Caire au XVIIIe siecle, (\)
Tom I Damas, 1973 P. 229

 ⁽٣) كان يباع في شارع أمير الجيوش بالتجزئة أنواب القساش المصنوع في مصر أما في سوق الدورية فكانت تباع الشيلان والحرير الموصلي والأقمشة الواردة .

راجع : د. ليلي عبد اللطيف : المرجع السابق ص ١٤٧ .

 ⁽٣) د. عبد الرحيم عبد الرحمن : المرجع السابق ص ٣٧ ، ٣٤ (من الجدير بالذكر أن جامع أحمد بن طولون استخدم في القول ١٨ كمصنعا للأحرمة المفرية).

المل على مكانتها ، فتذكر حجة وقف عبد الرحمن كتخدا (١) قيامه بتوزيع الطرح البلدى على الناس (وعددها خمسون طرحة) ، ويذكر الدمرداش و أنه لما زال الوباء والفلاء وبقيت الناس في وضا وخير شرع الباشا في فرح طهور أولاده فصل مايتان قفطان ، ومايتان قميص ، ومايتان حزام ، وأحضر مايتان شد ومايتان حرام ، وأحضر مايتان صرمة لأولاد خدمه في القلمة ، وكان من ضمن من وقف لتلقى الهدايا من الباشا المقادين الرومي والقاورة جية والسروجية (٢) ولا يعنى ذلك أن المنسوجات المصرية بعسفة خاصة لم تشار بالنسوجات العشمانية من ناحية الشكل والزخرفة فقد كان من الطبيعي أن يحاكي أهل الطبقة الراقية في أزيائهم الأزياء العثمانية ، ويذكر الجبرتي أن الوزير أمر المصرية (أي المماليك) بتغير زيهم وأن يلبسوا زي العثمانية فلس أرباب الأقلام والأفندية والقلقات القواويق الخضر (٣).

كما أنه من الثابت أيضا أن بعض الصناع الأتراك قد حضروا إلى القاهرة وشاركوا في عضرية بعض الطوائف مثل طائفة المقادين الرومي وهي من الطوائف الجديدة التي نشأت في مصر في ظل الحكم العشماني وقد احتص

 ⁽۱) حجة وقف عبد الرحمن كتخدا تحت رقم ۹۴۰ حجج مؤرخة بتاريخ ۸ جمادى آخر منة
 ۱۱۸۷ هـ (أوقاف) حر ۱۵۹ ـ ۱۵۹ .

⁽٢) الدمرواش كتخدا عزبان : ٥ الدر المساتة في اخبار الكتابة ٥ . دراسة نصية د. ليلي عبد اللطيف أحمد الجمعية المصرية للدراسات التاريخية المجانة المصرية (مجلد ٥) ١٩٧٨ ص ٢٩٤ .

نميزت القاهرة بصناعة المنسوجات الكتانية والقطنية والعربرية وخاصة الأقصشة الشفافة التي تعرف باسم كريشة والأقصشة الخاصة بالعمائم والشيلان الحصراء أو ذات الألوان الختلفة ، ويعتبر نساجر الحرير من أهم صناع المنسوجات المسجلين في سجلات المحكمة الشرعية ، غير أن هذه المكانة يدأت عند نهاية القرن ١٨م في التدهور وأصبحت المنسوجات الكتانية على وجه المخصوص غير جيدة . . Raymond (A.), Op. cit., P. 230 .

⁽٢) د. أحمد السعيد : المرجع السابق ص ١٦٣ .

بعضويتها الروم أى الأنراك العثمانيين وكان من أبرز شيوخها عثمان جلبى «الرومي الذي ترجم له الجبرتي في أحداث عام ١١٤٨هـ ١^(١) إلى جانب طائفة القارقجية (أي صناع القواويق)^(٢) وكان شيوخ القاوقجية فيما بين عامي ١٦٧٩ ، ١٧٠٠م من الإنكشارية (٢).

كما أن طائفة الخياطين في هذه الفترة كانت تضم إلى جانب طائفة حياكي البلدى طائفة حياكي الرومي⁽²⁾ كما وضحت في زخارف بعض المنسوجات القاهرية في القرنين ١٧ ـ ١٨م التأثر بالأساليب الزخوفية العثمانية والتي تميزت باستخدام العناصر النباتية .

ويمكننا تقسيم المنسوجات القاهرية في العهد العشماني إلى قسمين أساسيين :

⁽١) د. ليلي عبد اللطيف : المرجم السابق ص ٦٠ .

⁽٢) في التركية قارق وقاهرق وقاروق وبطن أنها من الكلمة التركية قرف أو قاو بمعنى أجوف وهي قلنسوه عالية يلف حولها شاش وكان لكل طائفة من رجال الدولة طراز خاص من القراويق فقواويق للوزراء وقواويق لمشايخ الإسلام إليخ . واجع : د. أحمد السعيد سليمان: المرجع السابق ص ١٣٦ .

والقاوون فطاء الرأس هند الأفراك وهو مستدير الشكل شديد ارتضاع وأكثر انساعا هند القمة منه هند القاهدة .

⁽٣) د. ليلي هيد اللطيف : المرجع السابق ص ٦٠ .

ونلاحظ أن كثير من مشاة الإنكشارية تعلموا بعض الحرف في الثكتات الخاصة بهم أثناء فشرة تدريبهم ، ولذا تجدهم يشاركون أرباب الحرف والطوالف في كثير من الصناعات في البلاد التي فتحها الأمراك في منطقة الشرق وقد حدث ظك في مصر ابتداء من نهاية القرن 10م وطوال القرن 10م حينما أصبحت روابهم لا تصلهم من إستابيل.

رابع : عيلين آن ريقلين : الاقتصاد والإدارة في مصر في مستهل القرن ١٩ م (مترجم) ترجمة د. أحمد هيد الرحيم مصطفى ، ومصطفى الحسيني : القاهرة ١٩٦٨ ص ١٩ .

⁽٤) سجلات محكمة المتصورة رقم (٢) ص ١٥٥ (١٤ محرم سنة ١٥٧ هـ).

القسم الأولى: وبشمل الزى بأشكاله المختلفة سواء فيما يتعلق بالرجال والنساء وتتفرع أزياء الرجال إلى أقسام مختلفة (زى الوالى - زى الجند الإنكشارية) زى المماليك زى العلماء ورجال الدين ، زى المصريين ، زى المعمونة والداويش أما أزياء النساء فتشمل زى النساء المصريبات من الطبقات المختلفة (الراقية والوسطى والسفلى).

القسم الثاني : ويشمل الستور والكسوات ، وتتمثل أساما في ستور الكعبة بالإضافة إلى الكسوات التي كانت تفطى بها التراكيب الخشبية ، والمفارش والمناديل والبقج والشيلان .

القسم الأولى: من الواضع أن أزياء باشوات مصر كانت عثمانية الطراز وقد أدادتنا بعض صور المخطوطات في التعرف على طبيعة هذا الزى وشكله ، فذكر منها التصويره التى تمثل الوالى على باشا(۱) من مخطوط و وقاتع نامة ٥ المؤرخ سنة ٢٠٤ م (محفوظ بمكتبة السليمانية)(۱) ويظهير على باشا في هذه المصورة وهو يمتعلى صهوة جواده ويرتدى عمامة بيضاء كبيرة وقفطان(۱) أخضر اللون مزين بخيوط من الذهب فوقه جبة (٤) بيضاء اللون .

أما بالنسبة لزى الفرق العسكرية العثمانية بمصر فأبرزها أزياء الإنكشارية

 ⁽١) عين هذا الباشا واليا على مصر في فترة حكم السلطان محمد الثالث ثم أصبح وزيرا عند عودته من مصر.

 ⁽٢) راجع رسالتنا للدكتوراة و العمور الشخصية في التصوير المثماني ٤ (مخطوط بجامعة القاهرة — ١٩٨١) ص ١٨٧ لوحة رقم ٣٣٠ .

 ⁽٣) الفغطان : كلمة تركية وهو وداء مضعوح من الأمام يكمين كبيبرين جشا وبلس شوق المديرى .

 ⁽¹⁾ يسميها الأثراك جُبة والمصرورة جبة ولا تتعدى أكسامها المصم تمامًا وهي تمثل الحلة الخارجية .

وكانت تتكون من جبة من الجوخ الأحمر لها كمان وسراول أحمر وخف أصفر اللون وقلنسوة مذهبة الحاشية تشبه في شكلها العام كم الثوب المتدلى (١) بينما كان يضيف قوادهم مجموعة من الريش في مقدمة غطاء الرأس ينم عددها عن الدرجة والرتبة (٢).

ولا تختلف ملابس العلماء ورجال الدين والأدب من حيث ارتداء القفطان والجبة مثل رجال الطبقات الراقبة وأن اعتادوا ارتداء العمائم الواسعة الكبيرة والتي كانوا يسمونها د مقلة ^{9(۲)}.

ومن الواضع أن المماليك ظلوا محافظين على أزياتهم ولم يستحدثوا فيها تغييرات كبيرة وأنها ظلت لفترة طويلة تتبع الطرز التي شاعت في الفترة المملوكية⁽⁶⁾.

وفيـما يتعلق بملابس المصريين فقد كانت ملابس رجال الطبقتين العليا والوسطى تتألف من الأجزاء الآتية :

أولا: سروال فضفاض من الكتان أو القطن يئد حول الوسط بشريط طرفاه مطرزان بالحرير الملدون يصل إلى منا عجت الركبستين بقليل أو ينزل حتى الكمين.

 ⁽١) يقال أن السبب في اتخاذ الإنكشارية أغطية رؤوسهم وفقا لهذا الشكل يرجم إلى تعلق قفطان
 الساج بكتاش برأس أحد فيتان هذه الطائفة .

⁽٢) راجع رسالتنا للدكتوراه (ج ٢) اللوحات رقم ٢٠١ ، ٢٠٣ .

 ⁽٣) ادوارد لين : المصريون الهدائون شمائلهم وعادائهم ــ ترجمة عدلى طاهر الطبعة الثانية (
 القاهرة ١٩٧٥) ص ٣٧ ش ١١٦ .

⁽٤) ماير : الملابس المملوكية : ترجمة صالح الشيتي : (القاهرة ــ ١٩٧٧) ص ٣٩ - ٠ ٤٠

ثانيا : القهيص :

وعادة ما يصنع من نسيج الكتان الأبيض أو من نسيج القطن أو الحرير الموصلى أو الحرير المخلوط بالقطن ، وزراعاه غير مشقوقين ويتدلى حتى المقبين ويلبس فوق السروال وأكمامه واسعة وبالقة الطول(١١).

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بكم قميص من صناعة القاهرة فى القرن ١٧م مصنوع من قماش أييض عليه بالتطريز بخيوط زرقاء وحمراء على الترتيب الآتى : سطر كتابة به جملة (الدنيا الساعة مكررة عدة مرات) أسفله جامة مثلثة يتلوها ثلاث جامات مستديرة بها زخارف عثمانية الأسلوب أسفلها سطر كتابة به جملة و العز لمن قنع والذل لمن طمع ٤ مكررة عدة مرات ثم جامة مستديرة فشريط رأسى به زخرفة عثمانية الأسلوب أيضا ثم سطر كتابة مم مشابه للسطر الأول به جملة و الدنيا ساعة فاجملها طاعة ٤٠٠٠).

وتضم مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أيضا قميص من الحرير يرجح نسبته إلى صناعة القرن ١٩ م ويزين أطراف أكمامه زخارف نفذت بطريقة الإضافة اتخذ بعضها أشكال طيور^(٣).

⁽١) أدوارد دلين : المرجع السابق ص ٢٣ .

شايرل : دراسة في عادات وتقاليد سكان مصر الحديثة (ضمن وصف مصر) ترجمة زهير الشايب (القاهرة ١٩٧٦) ج ١ ص ٩٨ .

 ⁽۲) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ١١٥٥٢ (المقاس ١٨٥٠٥ م طول
 ٧٣٠م عرض) المصدر عثرت عليه دار الآثار العربية أصله من الفسطاط .

 ⁽٣) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ٤٧٦٤ القاسات بما فيها الأكمام
 (٥٣دام طول - ٤٠١٥ عرض) المصدر: وارد بطريق البدل من مستر فاكروى وأصلها
 مهداه من إسماعيل وأفت .

ثالثا : الصديري :

وبلبس فوق القميص ويرتديه أظب الناس خاصة عندما يبرد الطقس وهو رداء قىصيىر يصنع من الجوخ أو من الحرير الملون المفوف أو من القطن ولا أكمام له .

رابعا : القفطان :

وهو رداء مفتوح من الأمام بكمين كبيرين جدا ويلبس فوق العمديرى ويلف حول هذا الشوب شال ملون (١١) وقطمة من الحرير الموصلي الأبيض المزخرف .

خامسات الجبة:

وهى الحلة الخارجية العادية وتليس فوق القفطان وأكمامها ليست قعميرة بالمقارنة بأكمام القفطان يضاف إليها الفراء في الشتاء وعادة ما كانت تصنع من الجوخ من أى لون كان .

سادسا : البنش :

وهو قباء من الجوخ أكمامه كأكمام القفطان طويلة ولكنها أوسع منها ، ويرتدى بصفة خاصة في الحفلات فوق الجبة وإن كان الكثيرين يستبدلونه برداء آخر يسمى فرجية وهو يشبه البنش تقريبا ويلبسها غالبا رجال العلم ويتشح البعض في الشتاء بنوع من المأزر الصوفية السوداء يسمى عباية ، وقد تشد فوق

رقم سجل ٣٦٦ ؟ مقاس (٣٦٦م طول ـ ٣٨ رام عرض) للصدر : الجامع الأحمدى عائمًا.

⁽١) يقرم هذا الشال بوظيفة الحزام ويسج إما من الصوف أو الحرير ، ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بشال صوف أحمر بذائرة زخونة بالحرير الأصفر والخيوط الفضية والذهبية وبطرفية قبل من اللؤلو ويرجع نسبته إلى صاحاة القاهرة في القرن ١٨٨ م.

الرأس وفى الشتاء يتدثر كثير من الناس بشال من الحرير الموصلي يلف حول الرأس والكنفين(١).

أما غطاء الرأس فيتكون من طاقية قطنية صغيرة مطابقة للرأس تماما وتغير كثيراً ، ثم يوضع غطاء الرأس المصنوع من الجوخ الأحمر ، وأخيرا يلف عليه قطعة طويلة من الحرير تعرف باسم الشال ويصنع شال الأثرياء عادة من الكشمد.

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بمجموعة من هذه الطواقي بعضها في حالة متهالكة تماما والبعض الآخر في حالة جيدة ، من بينها ثلاث ثلاث طواقي مصنوعة من قماش مطرز بالحرير الملون وقرصها مقسم إلى ثمان مثلثات داخلها دوائر وبقائمها أشكال معينات محصورة داخل مستطيلات رأسية الشكل. ويرجع أنها من صناعة القاهرة في القرن ١٨ (٢٠).

ملابس الطبقة السغلى:

تتميز ملابس الطبقة السفلي بالبساطة ، وهي تتكون من سروال وقميص طويل فضفاض ويلبس قوقه ثوبا أزرق واسع الأكمام من الكتان أو القطن أو من المصوف الداكن اللون ويسمى الأول ٥ عريا ، والآخر ٥ زعبوطا ، وهو يشق من الرقبة إلى الوسط تقريبا ، ويتمنطق البعض بمنطقة بيضاء أو حمراء من الصوف.

وعمامة العامة عبارة عن شال من الصوف أبيض أو أحمر أو أصفر اللون وأحيانا تكون من غليظ القطن أو الحرير الموصلي تلف حول الطاقية .

ويرتدى الكثير من أفراد الشعب عباءة مثل التي أشرنا إليها من قبل ولكنها

⁽١) ادوار دلين : المرجع السابق ص ٣٤ .

 ⁽۲) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، أرقام سجل ٤٤٢٨ ، ٤٤٢٩ المقاسات تتراوح
 بين ٢٥ سم ، ٣٦ سم (للقطر) المصدر : مشتراه من محمد آدم .

أغلظ منهما وبدلا من اللون الأسود تكون أحيمانا ذات خطوط عريضة سوداء وبيضاء أو زرقاء وبيضاء اللون(١٠).

زي المتصوفة والدراويش :

كانت القاهرة في المهد العثماني تمج بجماعات الصوفية وساعد على ازدهار حياة التصوف وفود بعض الطرق الصوفية التركية إلى القاهرة مثل البكتائية والمولويه وغيرهما(٢٠).

وتميزت ملابس الدواويش بالبساطة والخشونة (٣) وعادة ما كانت تصنع من الصوف أو الكتان وإن اشتمل البعض منها على زخارف مطرزة بالحرير .

وقد وصلنا رداء مصنوع من الكتان من نوع أردية دراويش المولوية (٤) ذو كمين طويلين مطرزين بالحرير على هيئة خطوط طولية ثلاث منهما تشخذ

⁽١) ادوارد لين : المرجع السابق ص ٣٦ .

سعد الخادم : المرجع السابق ص ٢٠ .

⁽٢) محمد عبد المتعم السيد الراقد : المرجع السابق ص ٤٢٣ .

 ⁽٣) وصلتنا تصاوير كثيرة تمثل المتصوفة والزهاد والدراويش الأتراك وقد أفادتنا هذه التصاوير إلى
 حد كبير في التعرف على أزباتهم وهياتنهم .

راجع رسالتنا للدكتوراه (الجزء الشاني) اللوحات رقم ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ،

⁽٤) وقدت هذه الطريقة الصوفية التي أسسها المتصوف الكبير مولانا جعلال الدين الرومي في قونيه في القرن لاهد / ١٣ م إلى مصر ضمن ما وقد من طرق صوفية أخرى ، واتخذت مدرسة سنقر السعدى في شارع السيوفية مقرا لها (شهد هذه المدرسة نقيب المساليك السلطانية شمس الذين سنقر السعدى في عهد الناصر محمد بن قلاوون ولذا سميت باسمه ويرجع تاريخ هذه المدرسة إلى الفترة ما بين سنة ١٧هـ إلى ٧١١هـ كما شهدت هذه الطائفة قاعة مستديرة لرقص دراويشها وبحملت لها طبلية خشبية تعلوها قبة ، ويوجد في أرضية هذه الطبلية سلم خشبى يؤدى إلى السمع خانة وكان يفتح على أبواب تؤدى إلى الشمع خانة وكان يفتح على أبواب تؤدى إلى الشكة التي كان بها مساكن طائفية دراويش المولوية .

الأشكال البيضاوية باللون الأحمر والأخضر ثم الأحمر ، ثما الخط الرابع عند اتصال طرفي القماش فيأخذ شكل شريط مكون من مربعات صنيرة .

ويشميز هذا الرداء يوجود زخرقة منفذة بالتطريز حول طوفى الكمين وعند ذيل الرداء وأكنافه أيضا(١),

كما تميز دراويش الرفاعية بارتداء عمامات من الصوف الأسود أو من الموسلى ذو اللون الريتوني القاتم (٢).

ملابس النساء :

تمتاز ملابس نساء الطبقتين العليا والوسطى بجمال نسيجها وأتاقتها فى نفس الوقت وهى تشتمل على القميص ، وقميص المرأة كقميص الرجل فضفاض ولكنه قصير فلا يصل إلى الركبتين ، أما السراويل وتسمى شنتيان فهى واسعة وتصنع عادة من الحرير أو القطن المفوف أو المطبوع أو المطرز وتشد بتكة حول الوركين غت القميص ، أما أطرافها السفلى فتشد إلى أعلى وتربط غت الركبتين تماما ، ويعتبر الشنتيان من المستحدثات التى دخلت على الأزياء غت الركبتين تماما ، ويعتبر الشنتيان من المستحدثات التى دخلت على الأزياء القاهرية فى الفترة العثمانية وقد اعتدن التركيات على ربط سراويلهن فوق القميص .

ويلس فوق القميص والشنتيان سترة طويلة تسمى 8 يلك 6 واليلك رداء تركى له كمان في غاية الطول والفضغضة ومفصل بحيث يكشف نصف الصدر ويجب أن يكون طوله كافيا لملامسة الأرض (٢٠٠).

ويعتبر هذا الرداء أيضا من المستحدثات التي وفدت على القاهرة في الفترة

⁽١) مجموعة متحف الفن الإسلامي رقم سجل ٢٠٤٦ مقاس ١٥رام طول ٢٠٥م عرض .

⁽٢) ادوارد لين : المرجم السابق : ص ٣٧ .

⁽٣) واجع رسالتنا للدكتوراه : (جــ ٣) قالوحات ٣٣٨ ، ٣٣٨ ، ٣٤٣) .

العثمانية ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بنماذج من هذه الأردية التركية ، وعلى الرخم من أن معظمها يرجع إلى الفترة الحديثة نسبيا إلا أنها تزودنا بصورة كاملة عن شكل اليك التركي وزخارفه ومن بينها يلك من حرير أزق مطرز بالقصب^(۱) مزين بأشكال الزهور التي تنتمى في طريقة تنفيذها للأساليب العشمانية وعلى دائره زخرفة من حرير أسود ٥ منفذة بطريقة الإصافة) (٢).

وآخر من حرير رقيق ذو لون أخضر مقلم بخطوط بيضاء ومطرز بالقصب ويغلب على زخارفه الأوراق النباتية التي بوسط كل منها دوائر صغيرة من الحرير الأحمر والأخضر اللون^(۲).

وتوضع فوق اليلك جبة من الجوخ أو المخمل أو الحوير مطرزة بالذهب أو بالحرير الملون .

أما بالنسبة لفطاء الرأس فهو يتكون من الطاقية والطربوش والقسطة وتلف الأخيرة حول الطربوش عدة مرات وأحيانا تسمى منديل أو فارودية وهى من الموصلى الموشى أو المطيوع والجزء الذى يدور حول الرأس نفسها أحمر اللون أو من لون آخر زاهى اللون ويشكل النطاء كله حول الرأس شريطا إسطوانيا بارزا يرصع باللألىء والأحجار الكريمة.

ومن أغطية الرؤوس الخاصة بالسيدات التركيات والتي شاعت في القاهرة العثمانية أغطية الرؤوس التي عرفت باسم القازدوغلية (¹²⁾.

⁽١) رقم سجل ٣٦٣٦ مقاس ٢٥ر٢م طول المصدر : هبة من السيدة نفيسة هام .

 ⁽٢) تعرف هذه الطريقة ياسم الأوية .

⁽٣) رقم سجل ٣٦٣٢ طول ٣٠ر٢م عرض ٦٠رم المصدر عبة من محمود عكوش .

⁽٤) تتكون هذه الكلمة من قاز : التركية بمعنى أوزه وهوغ : التركية بمعنى حذبة العمامة التى تزينها من الخلف ولى : لاحقة النسبة في اللغة التركية ، ويفهم من ذلك أن هذا النوع من العمائم تميز برجود علية عطفية تشبه فيل الأوزة .

وفيما يتعلق بملابس الخروج الخاصة بالسيدات فهي تتكون من ثلاثة أجزاء :

أولا: السبلة: وهى قميص واسع من التفتاز ينطى كل الملابس ويتدلى حتى يلامس الأرض وترتديه النساء عند خروجهن وعند ذهابهن للحمام أو للزيارة ولا يخلعنه إلا إذا حلت عليهن من هن في زيارتها وخاصة إذ كانت الأغيرة تنتمى إلى الطبقة العليا.

ثانيا : الحبرة : وهى قطعة كبيرة من قماش التفتاز الأسود توضع فوق الرأس وتغطى به الرقبة والملابس واليدين ، وتخلمه المرأة عند دخولها أحد البيوت^(١).

ثالث : البوقع (غطاء الوجه) ويغطى الوجه ابتداء من أسفل الأنف ويتصل بالرقبة من فوق الجبهة من الجانبين ، وهو من قماش الموسلين أو الكتان الأبيض الناعم وعادة ما تكون حوافه مذهبة ، ويحجب الوجه كله ما عدا المينين وتسقط حتى القدمين ولا غنى لسيدة تريد أن تخرج خارج بيتها عنه في هذه الفترة ، ويطلق على هذه المجموعة من الملابس التزيرة وهي مجموعة السيلة والحرة والبرقع .

ملابس السيدات من الطبقة الدنيا :

كانت ملابس أغلب الموسرات من الطبقة الدنيا سواء في القاهرة أو الريف تتألف من سروال مثل شنتيان السيدات الراقيات إلا أنه مصنوع من القطن الأبيض أو الكتان أو قميص أزرق من الكتان أو القطن وبرقع أسود ، وطرحة زرقاء اللون من الموصلي أو الكتان وبعضهن يلبسن فوق القميص الطويل أو بدلا منه ثوبا من الكتان شل ثوب السيدات الراقيات .

 ⁽١) راجع رسالتنا للدكتوراه : (العجزء الثانى) لوحة رقم ٤١ ، تمثل سيدة من الطبقة الراقية وهي بملايس الخروج .

وقد يتدار بعضهن فرق هذه الثياب بمعطف مزين بأشكال المربعات المتبادلة الألوان وهو يشبه الحبرة ويلبس مثلها أو مثل الطرحة ويتكون من قطعتين من القطن المنسوج أشكالا مربعة زرقاء أو بيضاء أو خطوط متشابكة وتصبغ أطرافه بعبينة حسراء اللون ويسمى « ملاية » ويزين أعلى البرقع بالألئ زائفة وقطع صغيرة من النقود الذهبية الصغيرة المسماء « برق » صغيرة من المرجان محتها قطعة من النقود الذهبية أو الفضية أو حبات من وأحيانا بخرزة من المرجان محتها قطعة من النقود الذهبية أو الفضية أو حبات من النحاس أو الفضة تسمى « عيون » تعلق في الأطراف^(۱) ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ببرقع كريشة أسود به حبتين ذهب وسطهما حبة حمراء والراجح أنه من صناعة القاهرة في القرن ۱۸ م (۱۲) وتلف الرأس بمنديل أسود يسمى عصبة بحائية حمراء أو صغراء ويطوى منحرفا ويعقد عقدة من الخلف.

القسم الثانس : ويشمل الستور والكسوات والأعلام والهناديل والبقح :

تعتبر ستور الكعبة من أهم منسوجات هذا القسم فقد استمر خروج المحمل من القاهرة متضمنا الكسوة إلى الكعبة الشريفة في الفترة العثمانية (٢٦ كما استمرت الاحتفالات التي تصاحب خروج المحمل من الأيام المشهودة التي كان يحتفل به المصريون والعثمانيون وقد أورد لنا العياشي وصفا دقيقا لخروج محمل الحج المصرى فيذكر عن الخروج الأول: و وذلك يوم يؤتى بكسوة الكعبة

⁽١) ادوارد لين : المرجع السابق ص ٤٦ . ٤٧ .

 ⁽۲) وقع منجل ۲۰۳۷ أ المقاس ۳۰وام طول ۷۰وم عوض الصدر : مخزن الجامع الأحمدى بطنطا .

⁽٣) أسبحت الحجاز تابعة للدولة العثمانية بعد أن قدم ابن شهيف مكة إلى القاهرة وسلم مفاتيح الأماكن المقدسة والآتار النبوية الشريفة الموجودة في مكة والمدينة راجع د. أحمد فؤاد متولى: المفتح الشمائي للشام ومصر ومقدماته من واقع الوثائق والمصادر التركية والعربية المعاصرة له (المقاهرة 19٧٦) من ٣٢٥ .

المشرفة من دار الصنعة فتضرب سحابة على باب القلعة فيحضر الصناحق كلهم والولاة والأمراء والحكام والقاضى كل واحد مع اتباعه ولكل واحد مجلس معلوم فى السحابة المضروبة ومجلس الباشا فى الوسط فإذا وصل إلى السحابة قام الكل له واضعين أيديهم على صدورهم حتى يجلس بالجمل الذى حمل المحمل وهو قبة من خشب رائعة الصنعة بغط متقن وشباييك ملونة بأنواع الأصباغ ، وعليها كسوة من رقيع الديباج الخوص بالذهب ، ثم يؤتى بالكسوة المشرفة ملفوفة قطعا كل قطعة منها على المواد شبه السلاليم معدة لذلك ، يحملها رجال على رؤوسهم والناس يتمسحون بها ويتبركون ، ويؤتى بكسوة باب الكعبة وتسمى » البرقع » كلها مخوصة بالذهب حتى لا يكاد يظهر فيها باب الكعبة وتسمى » البرقع » كلها مخوصة بالذهب حتى لا يكاد يظهر فيها والأمراء ويقومون لها إذا مرت بهم تعظيما ثم يحلع على الذين صنعوها بمحضر والأمراء ويقومون لها إذا مرت بهم تعظيما ثم يخلع على الذين صنعوها بمحضر ذلك الجمع ثم يذهب بها كذلك حملتها ويمرون بها في وسط السوق والناس يتمسحون بها حتى يلغوها إلى المشهد الحسينى وغاك هناك هناك »(١).

وتتضح أهمية المعلومات التي أوردها لنا العياشي في رحلته فيما يلي : أولا : الإشارة إلى مكان صناعة الكسوة الشريفة بالقلمة والتي كانت تعرف بدار الكسوة الشريفة بالإضافة إلى مكان حياكتها بالمشهد الحسيني. ثانيا : الإشارة إلى نوعية النسيج الذي كانت تصنع منه الكسوة الشريفة إذ

كانت تصنع من نسيج الديباج المحوص بالذهب.

⁽۱) تعرف هذه الرحالة و باسم رحلة العياشي الحجازية سنة ١٦٥٣ م وأرخ لها محت اسم ماء المواقد وسيل بين مراحلها مشاهداته ومعارفه في الحواضر والبوادي التي زارها من بينها مصر ٤ ، وكانت هذه الرحلة في أواسط القرن ١٧ م راجع د. إيراهيم شحاته حسن : أطوار العلاقات المغربية العشمائية قراية في تاريخ المغرب عبر خمسة قرون (١٥١٠م - ١٩٤٧م) الإسكندرية ١٩٤١م – ص ١٩٤٤م)

ثالثا : الإشارة إلى بعض أجزاء الكسوة الشريفة وخاصة كسوة باب الكمبة المسماة بالبرقع ، ومن المروف أن الكسوة الشريفة كانت تتكون من ثمانية أجزاء بعضها يسمى بالكسوة الخارجية وتشمل :

أولا : ثمان قطع من الستور تكسو جوانب الكعبة الأربعة بواقع سترين لكل ضلع وعادة ما كانت تزدان بأشرطة زجزاجية تشتمل على بعض الآيات القرآنية والشهادتين (لوحة رقم ٩٠) .

ثانيا : شريط كتابى يدور حوله جوانب الكعبة الأربعة بالقرب من أعلاها (رنك) ويشتمل على آيات قرآنية .

ثالثاً : شريطان يتدليان بشكل أفقى أعلى الضلع الذى يفتح فيه باب الكمبة والضلع المقابل له وتسمى « كراديش » .

أما الكسوة الداخلية فتتكون من :

أولاً : ستارة باب الكعبة وتسمى و برقع ، .

ثانيا : كسرة مقام سيدنا إبراهيم .

ثالثا : كسوة الحجرة النبوية .

رابعاً : ستارة باب التوبة .

خامساً : ستارة باب المنبر بالإضافة إلى كيس لحفظ مفتاح الكعبة (لوحة رقم ٩١)

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بنماذج من كسوة الكعبة يمكن نسبتها إلى صناعة القاهرة في القرن ١٧م منها قطعة من نسيج الديباج (١١) عليها كتابة داخل أشرطة زجزاجية ، وشريط بالخط الثلث وشريط بالخط

⁽١) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ٣٧١٥ مقاس ٣٠×٣٠ مم .

النسخى ونص الشريط (ورضى الله تعالى عن أبى بكر وعمر وعثمان وعلى رعن أصحابه أجمعين مكررة) أو (ان الله وملائكته يصلون على النبى يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما) أما الشريط العريض فنصه (لا إله إلا الله محمد رسول الله) ، وقد استخدم النساج الحرير الأحمر والأخضر في عمل الأرضية بينما استخدم اللون الأصفر في كل الأشرطة وتخصر الأشرطة بينها مثلثات بها جامة تشتمل على لفظ الجلالة الله(١١) .

كما يحتفظ متحف كلية الآثار بجامعة القاهرة (٢) بقطعة من النسيج الحريرى من كسوة الكعبة يمكن نسبتها إلى صناعة القاهرة في القرن ١٧ م أيضا (نوحة رقم ٩٢) وهي مزينة بشريطين زخوفيين يأخذ كل منهما الشكل الزجزاجي ونص الكتابة في النسيط الكبير و لا إله إلا الله محمد رسول الله ، بالخط النسخي مكررة وذلك باللون الأحمر على أرضية خضراء اللون ، أما نص الكتابة في الشريط الضيق و محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون ، أو (ورضى الله تعالى عن أبو بكر وعمر وعثمان وعلى بقية الصحابة أجمعين) ، وهي تختلف عن الكسوة الداخلية التي كانت تصنع في تركيا منذ سنة (١١٨ هـ ١١٧٠ م) ومن أمثلتها قطعة من نسيج الدياج الأحمر(٣) (لوحة رقم ٩٣) .

وفيما يتعلق بكسوات التراكيب في هذه الفترة فمعظمها يرجع إلى فترة حكم الأسرة العلوية (٤) وذلك بحكم الحرص الشديد على تجديد هذه الكسوات

⁽١) د. سعاد ماهر : النسيج الإسلامي لوحة رقم (١٥٨) .

⁽٢) مجموعة متحف كلية الآثار : رقم سجل ١٢٩ .

⁽٣) متحف المثيل رقم سجل ١٤٣ . ،

⁽٤) يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بنماذج من هذه الستور منها ٥ مستطيل من حرير أخضر مطرز بالخيش ومزين بزخارف نباتية واحد عشر سطر كتابة قرآنية وتلات دواتر من أعلى بالنين منها الشهادنين وبالثالثة حضرت الست السيدة زينب رضي الله عنها ومن =

في المناسبات المختلفة وفي هذه الحالة كان من المحتم خلع الكسوات القديمة من أماكنها وإن ظل بعضها باق إذ وضعت الكسوات الحديثة وفوقها .

ومعظم هذه الكسوات كان يصنع من الجوخ أو القطيفة ، وإن صنعت كسوات توايت مزرات أهل البيت من الحرير ، كما خلب على الواتها اللون الأحسفر وأحيانا اللون الأصفر وانحصرت زخارفها في الكتابات القرآنية والزخارف الهندسية وأحيانا الزخارف العربية المورقة التي كانت تنفذ إما بالتطريز أو بالإضافة ، ومن أشلتها جزء من كسوة حربية يمكن نسبتها إلى فترة القرن (١٢ هـ ١٨ م)(١) (لوحة رقم ٩٤).

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بغطاء تابوت مشهد السيدة نفيسة (٢). وهو من الجوخ الأصفر اللون وستة أشكال مشمئة نفذت بطريقة الإضافة أما دائر الكسوة من أسفل فمن الحرير الأخضر اللون وبها كتابة نصها و إنما نطعمكم لوجه الله ع(٢).

والراجع أن هذه الكسوة تعود إلى القرن ١٨م وترجع لأعمال عبد الرحمن

أسغل دائرتين بالأولى والدة المرحوم / (.....) الهامى ياشا والثانية فاطلة الخيرات الحاجة روزيار وقم سجل: ٣٧٩٦ المصدر / سخزن السيدة فاطمة النبرية لدار الآثار الديمية ، مقاس ١ / ٢٥ × ٥٠ (م وستارة من حرير أعضر مزخوفة بالخيش بزخارف نباتية بالدائرة وبالوسط كتابة قرأية قرأسفاها ثلاث أبيات شعرية يؤخذ منها أنها من خيرات أم إسماعيل للسيد البدوى سنة ١٢٨٣هـ وقم سجل ٤٠٣٣ ، المصدر الجامع الأحمدى بطنطا ، المقاس ، ٥٠ رام ، ٥٠ رام وستر جوخ أخضر ١٢٨٠ هـ عمل يأسر أكبر نساء ساكن الجنان إسماعيل ياشا وقم سجل ٢٠٣٤ ، وستر حرير أحمر ٢٦٦ هـ عمل يأمر والى مصر الحاج عماس باشا رقم سجل ٥٠ . ٤٠ .

⁽١) مجموعة متحف كلية الآثار رقم مجل ١٢٠٣ .

 ⁽٢) مجموعة متحف الفن الإسلامي أرقام السجل من 2230 إلى 2279 للصدر : الشهد النفيس .

⁽٣) الآية رقم (٩) سورة (الإنسان) .

كتخدا الذي جدد الشهد عام (۱۷۷۳هـ/ ۱۷۲۰م)(۱).

كما تذكر المعادر التاريخية (٢٠ أن الأمير حسن كتخدا هزبان الجلغى قام عند توسيعه للمشهد الحسينى بصنع تابوت مطعم بالصدف مصببا بالفضة وجمل عليه مترا من الحرير المزركش بالخيش وذلك يوم الأربعاء تاسع شوال منة أربع وعشرين ومائة وألف.

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بستر تابوت من قطع مصنوعة من الجوخ والقطيفة عليها كتابة بالقسماش (أي بطريقة الإضافة) وإن كانت منظمها في حالة سيئة من الحفظ^(٣).

وفيما يتملق بالأعلام فيحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ببيرق من الحرير الأخضر منتهى بشكل هرمى بوسطه مستطيل أبيض زخرفت حواشيمه باللون الأخضر وينقسم قسمين داخلهما كتابة أولها و وفضل الله الجاهدين على القاعدين ٤ يتلوه هلال ذو لمون أحمر مزخرف ومكتبوب باللون الأخضر ما نصه و نصر من الله وفتح قرب وبشر المؤمنين يا محمد الحافظ لله الناصر لله ٤ .

ويحيط بهذا الهلال من أعلى وأسفل ست دواتر حمراء داخلها كتابة نفذت باللون الأعضر تتضمن لفظ الجلالة واسم النبي والخلفاء الأربع ، ودائرة أخرى بيضاء زينت بالزخارف الكتابية المنفذة على أرضية نبائية مزهرة باللون الأخضر نصها و رضوان الله تعالى عليهم أجمعين الأ¹²⁾.

وكانت المناديل تعتبر مظهرا من مظاهر التأنق لدى الطبقات العليا والوسطى

⁽١) راجع الفصل الأول من هذا الكتاب .

⁽٢) على مبارك : المرجع السابق ج٢ ص ١٣٧ .

⁽٣) رقم سجل: ١٤٨١ ، الصدر: جامم السيد البدوي .

⁽٤) رقم سجل : ٣٧٥٢ .

فى هذه الفترة إذا كانوا يحرصون على وضعها داخل أحزمة الوسط بعد أن تطوى باعتناء ، وكانت هذه المناديل تطرز بالحرير الملون والمذهب وأحيانا كانت تنفذ زخارفها بالطبع إذ يحفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بمنذيل مطبوع من شاش مزين بالزخارف النبائية المتحثلة في أزهار اللاله والقرنفل والأوراق المسننة ، ويتوسط المنديل دائرة كتب فيها : « لقاء الهبوب شفاء القلوب »(١٠).

ويمكن تاريخ هذا المتديل اعتمادا على عناصره الزخرقية التي تنتمي إلى الأسلوب العشماني بفشرة القرن ١٧ م ، إذ أنها تتشابه مع زخارف بعض البلاطات الخزفية التي تزين بعض عمائر القاهرة في القرن ١٧ م .

ومن أمثلة المفارش مقرش من نسيج الحرير المطرز بالخيوط الحريرية يرجح أنه من صناعة مصر في القرن (١١ هـ / ١٧م)(٢) (لوحة رقم ٩٥)

ومن فترة القرن ١٨ م وصلتنا بقجة من الصوف مخيشة بالقصب والحرير ومبطنة بالحرير وتخلو من العناصر الزخرفية^(٣).

⁽۱) رقم سجل ۱۲۲٤٦ .

ضمُّت القَاهرة في المهد العثمائي عمس طوائف متغمصة في الصباغة وقد عرف مؤلاء الصناع معظم الألوان ، كما أنهم كانوا مهرة جدا في صباغة الشهلان الكشميرية وأعطائها هيئة جديدة وكانت الصباغة تتم بالماون الأحمر والأصفر ، وبيعت علمه الشهلان يشمن زهيد لم يكن يخه عن النين أبو طاقة ، وأهم مصبغة في القاهرة هي مصبغة السلطان .

Rymond, (A.), op. cit., p. 231.

⁽٢) مجموعة متحف كلية الآثار ، رقم سجل ١٧٦٠ .

⁽٣) رقم سجل : ١٤٨٠ ـ المصدر : جامع السيد البدوي : مقاس ٢٢رام ، ١٥رام .

التحف الخشبية

على الرغم من ذكر ابن إياس لترحيل مجموعة كبيرة من طائفة النجارين مع مارخم من حتاع القاهرة إلى إستانبول في عام ١٥١٧م (١١) إلا أن ذلك الأمر لم يؤد إلى توقف هذه الحرفة ، يؤكد ذلك أن كثير من المماثر التي شيدت في مطلع المهد العثمائي بمدينة القاهرة لم تخل من أعمال النجارة الدقيقة سواء أكانت ذات صفة معمارية أو مستقلة ، وقد مخكم في استخدام وأسلوب تنفيذ التحف الخثبية في هذه الفترة عدة عوامل أهمها :

أولا : وظيفة صاحب المنشأة وقدرته المالية .

ثانيا : طبيعة المنشآت واختلاف وظائفها إذ لعبت النجارة دورا هاما في المساجد والمنازل التي اتسمت بطابع مميز في الفترة العثمانية .

ثالثا : تخطيط المساجد التي شيدت وفقا للنمط العثماني والتي تعيرت بتعدد الأبواب وفسحات النوافيذ وكبير مسساحة دكة المبلغ وارتفاعها.

وقد شهدت الفترة العثمانية ظهور بعض الأساليب الصناعية والزخرفية الجديدة في مجال صناعة الأخشاب ، بعضها يمت يصلة للأساليب المملوكية والبعض الآخر يعتبر وليد هذه الفترة ، كما أحدث النجارون في هذه الفترة بعض التطوير في الشكل العام للتحف الخشبية وتمثلت الأساليب الصناعية في هذه الفترة فيما يلى :

⁽١) راجع مقدمة الكتاب .

أول _ طريقة لانجميع والتعشيق(١) :

استمرت هذه الطريقة مستخدمة في زخرفة الأخشاب في المهد العثماني وخاصة في ريش المنابر ، والأبواب والنواقذ ، ودكك المبلغين ، ودكك المقرئين. ومن أمثلة ذلك في المعابر باب مقدم مسجد سليمان باشا (١٩٧٨ م) ومنبر مسجد يوسف أغا الحين (١٩٧٥ م) ومنبر مسجد يوسف أغا الحين (١٩٧٥ م) ومنبر مسجد مرزوق الأحمدى (القرن ومنبر مسجد مرزوق الأحمدى (القرن ١٧٩٨ م) ومنبر مسجد محمود محرم (١٧٩٧ م) .

أما بالنسبة للأبواب فيتضح أسلوب التجميع والتعشيق في أبواب مسجد سليمان باشا وقد أشارت وقفية المسجد إلى ذلك و ... وبابان مربعان على كل منهما زوجا باب ضرب خيط (۱) معشق بخشبى البقس والساس (۲۶ (لوحة رقم ۹۹) وفي باب الدخول الرئيسي بمسجد داود باشا (۱۵۶۸م) (لوحة ۹۹) وأبواب مسجد يوسف أغا الحين (۱۹۲۵م) (لوحة رقم ۱۹۰) وباب كل من مسجد يوسف أغا الحين (۱۹۲۵م) (لوحة رقم ۱۰۰) وباب كل من

 ⁽١) عرف هذا الأصلوب في زخرفة الأحتاب بمصر منذ المصر الفاطمي واستمر مستخدما طوال الفترة الأهرية والمملوكية .

ه أحمد فكرى : مساجد القاهرة ومدارسها (الجزء الأول) (المصر القاطمي) ١٩٦٥ ص ١٦ .

رجب عنزت : تاريخ الآفاث من أقدم العصمور (القماهرة... ۱۹۷۸) ص ۱۳۰ ، ۱۳۰ ، ۱۳۱ .

⁽٢) ضرب خيط: تعبير اصطلاحي عند رجال الفن من مرخمين وتجارين في ذلك العصر ، فقد كانت الزخارف والتقاسيم الهندسية المختلفة الأشكال تعمل بواسطة الخيط من مراكز مختلفة ويعرف المصطلح اليوم باسم 3 خيطان أو رسومات بلدى ٤ وهو على نوعين : ضرب خيط صغير وضرب خيط كبير . واجع د. عبد اللطيف إيراهيم : سلسلة الدواسات الوتاقية (الوثائق في خدمة الآثار) العصر المملوكي ص ٣٤٨ دراسات في الآثار الإسلامية (القاهرة) 1949) .

⁽٣) وقفية مسجد سليمان باشا ص ٨ .

سبيل شاهين أحمد أغا (١٦٧٥م) وسبيل إبراهيم بك المناستولى (١٧٠٩م) (لوحة رقم ١٠١) وسبيل بشير أغا (١٧١٩م) وباب الدخول الرئيسمى بمسجد الشواذلية (١٧٥٤م) ومسجد جنيلاط (١٧٩٧م) .

وفى النوافذ تجد أسلوب التجميع والتعشيق مستخدما فى النوافذ التى تفتح فى الجدار الفاصل بين بيت الصلاة والحرم فى كل من مسجدى سليمان باشا، وسنان باشا وأيضا فى نوافذ مسجد مصطفى جوربجى ميرزا ، ونوافذ مسجد الملكة صفية (لوحة وقم ١٠٢) .

كما عجده أيضا مستخدما في زخرفة دكك المبلغين مثال ذلك بعض حشوات دائر (درايزين) دكة المبلغ بمسجد البرديني (١٩١٦ ـ ١٦٢٩م) .

وإلى جانب إستخدام هذه الطريقة الصناعية في همل التحف الخثبية ذات الصفة المصمارية نجده مستخدما أيضا في زخرفة التحف الخشبية ذات الصفة المنقولة وأهمها 2 دكك المقرئين ٤ مثال ذلك دكة مقرئ مسجد يوسف أضا الحين ودكة مقرئ مسجد مصطفى جوربجي ميرزا (لوحة رقم ٢٠٣).

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بدكة للمصحف والقارى و(1) زخرفت بأشكال نخوم سداسية الشكل ومسدسات وأنصاف نخوم إلى جانب أشكال المفاريك ، وكلها شغل تجميع ومنفذة بطريقة النقر واللسان ، ويمكن إرجاع هذه الدكة إلى صناعة القاهرة في القرن السابع عشر الميلادي إذ أن زخارفها تتشابه مع زخارف الأبواب المجمعة التي ترجع إلى هذه الفترة .

ويتضح لنا من خلال هذه الأمثلة السابقة أن أسلوب التجميع والتعشيق استمر مستخدما في صناعة التحف الخشبية بالقاهرة العثمانية منذ بداية القرن أسادس عشر الميلادي وحتى نهاية القرن التامن عشر الميلادي دون انقطاع.

⁽١) مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل : ١٠٧٣ .

طريقة (التطعيم):

تعتبر التحف الخشبية التى استخدم فيها التطميم فى الفترة العثمانية قليلة إذا ما قورنت بالتحف الخشبية المملوكية ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى اختلاف الحالة الاقتصادية فى المهدين إلى جانب أن استخدام هذا الأسلوب كان دائما يرتبط بثراء المنشىء وقدرته المالية الكبيرة .

وقد تنوعت المواد المستخدمة في التطميم في هذه الفترة وإن كان أهمها الماج والأبنوس مثال ذلك أبواب مسجد داود باشا (١٥٤٨ م) وهي تعتبر المثال الأول لاستخدام التطميم في التحف الخشبية بمدينة القاهرة في الفترة العثمانية وتشير حجة الوقف إلى هذا الأسلوب : ﴿ وَيَعْلَقَ عَلَيْهُ وَجِا بابِ خشبا نقيا مطمعا بالماج والأبنوس ... (1) ﴿ وأيضا باب من خشب الساج المطعم بالماج ... (٢).

ويغلق على مدخل الحجرة البحرية بمنزل السحيمى في القسم الذى أنشأه الحاج إسماعيل بن الحاج إسماعيل شلبى سنة (١٢١١هـ/ ١٧٩٦ ــ ١٧٩٧ م الماب علم استخدم في تطعيمه السن والزرنشان ويمكن تأريخ هذا الباب بنهاية القرن السادس عشر الميلادي^(٢) (لوحة رقم ١٠٤) أما بالنسبة للنوافذ فقد استخدم التطعيم في زخرفة النوافذ الأربع التي تطل على الشارع بمسجد داود باشا إذ تظهر آثار للتعليم في حشوات أحداها .

ومن المنابر التي طعمت حشواتها بالعاج والأبنوس في أوائل القرن السادس عشر الميلادي منبر مسجد محب الدين أبو الطيب (القرن ١٦ م).

⁽١) حجة وقف داود باشا ص ١٧٦ .

⁽٢) حجة وقف داود باشا ص ١٧٨ .

 ⁽٣) لا يعرف المكان الأصلى لهذا الباب قبل استخدامه مرة أخرى في منزل السحيمي عند نهاية المرن ١٨م .

كما استخدم في هذه الفترة التطعيم بالصدف(۱) مثال ذلك منبر مسجد البرديني (لوحة رقم ۱۰۵) ومنبر مسجد محمد أبو الدهب إذ نفلت الكتابات التي تزين المنبر الأخير بالصدف وتشير حجة الوقف إلى ذلك(۲) (لوحة رقم ١٠٦).

ولم يقتصر استخدام الصدف فى تطعيم المنابر بل استخدم أيضا فى زخرفة الأبواب الخشبية التى تغلق على المداخل الثلاثة المؤدية لبيت العسلاة بمسجد الملكة صفية إذ أن لكل منها دلفتين مسن نوع الحشوات الجمعة والمطعمة بالصدف وخاصة الجزء الذى يتوسط الأشكال الجمعة والمعروف باسم (الترس ٤ ، وفى نهاية القرن الثامن عشر الميلادى استخدمت مادة جديدة فى التطعيم حلت محل السن والأبنوس والصدف ونعنى بها العظم واستخدم الفنان القاهرى هذه المادة فى تطعيم الأبواب وغيرها من التحف الخشبية مثل الكتبيات .

ثالثًا . طريقة السدايب :

وتتم هذه الطريقة بواسطة استخدام أشرطة رفيعة من الخشب تعرف باسم السدايب تثبت مباشرة على السطح الخشبي المراد زخرفته ، وأحيانا تثبت هذه السدايب بعضها في بعض مكونة بذلك الشكل الزخرفي المطلوب دون وجود سطح خشبي خلفها(٣).

⁽١) أطلق المتسانيون على هذه الطريقة Sedf Kara وقد شاعت في زخرقة مصاريع أبواب يعض الجوامع والمتابر وكواسى المصاحف ، وقد أحرز الأتراك المشملتيون تقدما كبيبرا في هذه الصناعة التي حلت تدريجها مكان طريقة التعتبق .

⁽٢) حجة وقف محمد أبو الذهب ص ١٧ ومن الجدير بالذكر أن الصدف قد استخدم أيضاً في زخوفة المحراب إذ تذكر الوقفية و يصدره محراب من الرخام الملون الدقي متقوش ذلك دقيا بالصدف والرخام ٤ .

⁽٦) يحتفظ متبحث الفن الإسلامي القاهرة يشهاك من الخشب صنع يواسطة هذا الأسلوب ريحمل تاريخ (١٠٧٧ هد/ ١٦٦١م).

وعن طريق السدايب التي قد تكون مزدوجة في يعض الأحيان يقوم الصانع يتكوين الأشكال الزخرفية المحتلفة وإن انحصر معظمها في الأشكال الهندسية وخاصة العنصر المعروف بالطبق النجمي .

وعلى الرغم من معرفة هذا الأسلوب الصاعى فى العهد المملوكى الجركسى الله النماذج التى المركسي (١) إلا أن النماذج التى نفذت به قليلة إذا ما قورنت بالنماذج التى نفذت فى العهد العثماني ، إذ شاع هذا الأسلوب الصناعي فى زخرفة التحف الخشيية بصفة عامة وذات الصفة الممارية بصفة خاصة ويأتى على رأسها الأمقف .

ومن أمثلة استخدام هذا الأسلوب في زخرفة المنابر ، منبر مسجد المحمودية (م ١٩٦٨م) ومنبر مسجد تغرى بردى (أواثل القرن ١٩٦٦م) وفي الأبواب باب الدخول الرئيسي بمسجد تغرى بردى والباب الموصل للميضأة بنفس المسجد ، وباب الدخول الرئيسي بمسجد الكردى (١٧٣٢م) كما يمكننا مشاهدة هذا الأملوب مستخدما في زخوفة دكك المقرئين مثال ذلك دكة المقرئ في كل من مسجد المحمودية (لوحة رقم ١٠٧٧) ، مسجد سنان باشا ، ومسجد تغرى بردى ، مسجد ذو الفقار بك (١٦٥٠م) (لوحة رقم ١٠٨٨) ومسجد محمد

وزى هذا الأسلوب مستخدما أيضا فى زخرقة أجناب وبواطن أسقف دكك المبلغين من الخارج مشال ذلك دكة المبلغ فى كل من مسجد سنان باشا ، مسجد البرديني (لوحة رقم ١٠٩) مسجد الملكة صفية ، مسجد مصطفى جورجى ميرزا .

أما بالنسية للأسقف فنجده مستخدما في سقف حجرة التسبيل بسبيل

Lane Pool (S.), op. cit., Fig. 65.

يوسف أغا الحبشى (١٦٧٧م)(۱) وسقف دركاه ودهليز مدخل مسجد مصطفى جوربجى ميرزا وسقف حجرة التسبيل بسبيل الست صالحة (١٧٤١م) وسقف ردهة مدخل سيل عبد الرحمن كتخدا (١٧٤٤م (لوحة رقم ١١) وسقف حجرة التسيل بسيل السلطان محمود .

وفي المنازل استخدمت طريقة السدايب في نزيين سقف القاعة التي تقع على يمين الداخل إلى منزل السجمي .

رابعا حطريقة التفريغ :

تعتبر هذه الطريقة أقل العارق الصناعية شيوعا في زخوفة الأخشاب بمدينة القاهرة (٢) وقد استخدمت في زخوفة المنطقة التي تعلو بابي الروضة بمنبر مسجد عبادي بك (١٦٥٩ م ١٧٥٤م) (لوحة رقم ١٩١١) وأيضا في ظهر مسند دكة مقرىء مسجد التي برمق (أواخر القرن السادس عشر أو بداية القرن السابع عشر الميلادي) .

ذامسا _ طريقة الحفر :

تنوعت طرق الحفر المستخدمة في عمل زخوفة الأخشاب في هذه الفترة فمنها الحز ، الحفر البسيط ، الحفر الغائر ، الحفر البارز ، الحفر المشطوف ،

⁽١) حاكي النجار في الجزء الذي يأخذ الهيئة الثلثة يسقف هد: السبيل أشكال الحقاق (القصع) وهي واحدة من طرق زخرفة أسقف المماثر القاهرية منذ الفترة الأيوبية وكانت تتم بالحقر ، غير أن النجار في مقف هذا السبيل أحدثها يواسطة السدايب ويظهر هذا الأسلوب في مقف مدخل بيت الصلاة بمسجد مصطفى جوريجي بيرز!

⁽٢) استخدمت هذه الطريقة في عمل الكثير من التحف الخشية العمائية من صناعة تركيا مثل كرسى المقرئ بمسجد السليمائية (القرن ١٦م) وصندوق مصحف مستطيل الشكل (صناعة القرن ١٦م) عرض مؤخرا في معرض الفنون الإسلامية بتركيا (٣٠ سبتمبر ١٩٨٢) كتالوج المعرض (لوحة رقم ٢٨) .

وكانت هذه الطرق تستخدم إما كأسلوب قائم بذاته أو مشتركة مع أسلوب صناعي آخر .

وعادة ما كانت تستخدم في حمل زخارف قوائم هياكل المنابر ، وأسطح المحشوات المجمعة سواء أكانت من الخشب أو من مادة أخرى من المواد المستخدمة في تطميم الأخشاب ، كما أن معظم الكتابات التي وردت على النحف الخشبية المنقولة نفذت بالحفر مثال ذلك الكتابات التي تعلو باب المقدم بمنبر سارية الجبل ، وأيضا تلك التي تزين نوافذ وأبواب المسجد السابق .

سادسا حطريقة التلوين والتذهيب :

وتتم هذه الطريقة بأن يعالج الخشب قبل تلوينه بأسلوبين :

الأول : تغطية السطح المراد زخرفته بمحلول مخفف من المستكة والنقط .

الثاني : تغطية السطح المراد زخرفته بطبقة سميكة من الشمع والنفط .

وتفيد هادان الطريقتان في حفظ الأخشاب من رشح الرطوبة التي تسبب فساد الألوان ، ثم تذاب الألوان المستعملة في تلوين الأخشاب يوسيطين :

١ ... صفار البيض مذاب في النبيذ .

٢ _ الغراء من رق الغزال أو السمك .

وأهم الألوان التى استخدمت فى زخرفة وتلوين الأخشاب فى القاهرة المشمانية الأزرق اللازوردى ، الأخضر الجنزارى ، الأبيض ، الأحمر ، إلى جانب استخدام اللون الذهبى لتحديد هذه الزخارف أو عمل الأرضية لها .

وقد استخدمت طريقة التلوين بصفة خاصة في تزيين الأسقف بمختلف العمائر العثمانية وقد الخذت هذه الأسقف أشكالا مختلفة .

أول : السقف ذو البراطيم :

يمتبر هذا النوع من الأسقف في القاهرة العثمانية استمرار للأسقف المملوكية التي نفذت وفقا لهذا الأسلوب ، وهو يتكون من براطيم خشبية يتميز قطاعها بقربه من الاستدارة مع تغليف طرفيها بامتداد خشبي مربع الشكل . وشغلت منطقة التفاء التغليف مع البرطوم بمقرنصات دقيقة ، أو بألسنة محتدة امتدادا متدرجا استعملت كمنطقة انتقال عوضا عن المقرنصات ، كما كانت هذه البراطيم عمصر فيما بينها مناطق مستطيلة ومربعة غائرة في السطح نوعا

وعادة ما كان الفنان يقوم بتزيين كل من البراطيم والمناطق المحصورة بينها بالزخارف النبائية من أزهار وأوراق والزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) بالألوان والذهب واللازورد ، كما استخدم التلوين بصفة أساسية في معظم الكتابات التي كانت تخصر داخل بحور أو خراطيش .

وقد شاع هذا النوع من الأسقف في معظم عمائر القاهرة العثمانية ومن أمثلة ذلك في المساجد سقف كل من مسجد المحمودية (لوحة رقم ١١٢) ومسجد المحمودية (لوحة رقم ١١٢) ومسجد مصطفى جوربجى ميرزا ، وفي الأسبلة سقف حجرة التسبيل بكل من سبيل خسرو باشا (١٩٣٥م) سبيل وقف قيطاس (١٦٣٠م) سبيل سليمان جاويش (١٦٣٧م) ، سبيل يوسف بك (١٦٣٤م) ، وسبيل يوسف كوكليان (١٦٣٤م) ، وسبيل حسن كوكليان (١٦٣٤م) ، وفي المنازل سقف القاعة البحرية بمنزل السحيمى والقاعة الكبرى بالمسافر خانة .

وتطلق وثاثق المهد العثماني على هذا النوع من الأسقف اسم ٥ مسقف نقيا فرخا شاميا(١) ، وأحيانا اسم مسقف سكندريا(١).

⁽١) وثيقة إيراهيم أغا : مستحفظان رقم مسلسل ٩٥٢ أوقاف ص ٩٣ .

⁽٢) وثيقة الحاج إسماعيل مفلوى : رقم مسلسل ٢٣١٨ أوقاف ص ٩ .

وأحيانا مسقف ذلك كله نقيا مدهون روميا(١).

ثانيا ــ الأسقف البسط ، والأسقف البسط المزخوفة بواسطة السدايب المثبتة بمسامير ذات رؤوس بارزة :

كان الفنان يقوم برسم الزخارف النباتية والهندسية وأشكال النجوم بالألوان على الألواح لاخشبية المسطحة التى تكون جسم السقف البسط ، أو داخل الأشكال الهندسية المتى تكونها السدايب ، ونرى هذا الأسلوب مستخدما في تزيين سقف مسجد داود باشا ، وسقف حجرة التسبيل بسبيل عبد الرحمن كتخدا ، وسيل الشيخ مطهر .

كما استخدم الفنان في هذه الفترة الألوان في زخوفة الأحشاب التي تكسو جدران قاعات بعض المنازل وكذلك الدواليب الحائطية بها مثال ذلك القاعة الكبرى بالطابق الثاني بمنزل السحيمي .

كما تجد هذه الطريقة مستخدمة في زخرفة الأبواب مثال ذلك أبواب مسجد داود باشا ، وتشير حجة الوقف إلى ذلك : « يفلق عليه زوجا باب خشبيا نقيا مطمما بالماج والأبنوس مدهون ملون ع(٢٠).

كما استخدم التلوين أيضا في زخرفة أرضيات دكك المبلغين من الخارج مثال ذلك دكة المبلغ في كل من مسجد البرديني ، مسجد يوسف أغا الحين ، ومسجد عقبة بن عامر (١٩٥٥ م) مسجد محمد أبو الذهب ، (لوحة رقم ١١٥) .

ومن أهم المنابر التي استخدم التلوين في زخرفتها منبر مسجد عقبة بن عامر إذ أن المنبر ملون بأكمله بينما اقتصر الفنان في حالات أخرى على تلوين

⁽۱) حجة وقف داود باشا : ص ۱۷۹ .

⁽۲) حجة وقف داود باشا : ص ۱۷٦ .

أسقف جواسق المنابر فقط ومن أمثلتها سقف جوسق منبر مرزوق الأحمدى .

أما بالنسبة لاستخدام التذهيب في زخوفة المنابر فقد كان قليلا في العهد العشماني ومن أهم أمثلته منبر مسجد محمد أبو الذهب (١٧٧٤م) (لوحة رقم ١١٦) منبر مسجد السادات الوفائية (١٧٨٤ م).

سابعا ـ طريقة الخرط :

وخراطة الأخشاب تنقسم إلى نوعين : الخراطة البلدية الواسعة أو الكبيرة الحجم ، والخراطة الدقيقة التي تفنن النجار في العهد العثماني في عملها من ناحية وفي تنويم أشكالها ووحداتها من ناحية أخرى .

وقد استخدم خشب الخرط فى عمل معظم درابزينات المنابر ودكك المبلغين والمقرئين وأيضا فى عمل الأحجة والحواجز والدورات والمشربيات وستاثر النوافذ .

وكثر اسخدام الخراطة البلدية التى تعرف باسم الخرط الصهريجى فى عمل درابزينات دكك المبلغين مثال ذلك (دكة مبلغ مسجد المحمودية) (لوحة رقم ١٩١٧) أما بالنسبة للخراطة الدقيقة فهى تنقسم إلى عدة أنواع أهمها .

الخرط الميمونى : وهو أكثر أنواع الخرط شيوعا فى عمائر الفترة المملوكية
 الجركسية وأيضا فى الفترة العثمانية بالقاهرة حيث استخدم جنبا إلى
 جنب مع الخرط الكنائسى مثال ذلك درابزين منبر عثمان كتخدا (لوحة رقم ١٩٨٨).

 لخرط الميمونى المفوق : مثال ذلك درابزين منبر مسجد المحمودية (لوحة رقم ۱۱۹) .

٣ ـ الخرط المعروف باسم المسدس المفوق : وتكون الوحدة الأساسية في هذا

النوع عبارة عن شكل مداسى متكرر وتتصل كل وحدة بأخرى عن طريق لسان يخرج من زوايا الشكل السداسى ، مثال ذلك درابزين دكة مبلغ مسجد الملكة صفية (لوحة رقم ١٢٠) .

- الخرط المعروف باسم أبو جنزير: مثال ذلك دوايزين منبر مسجد محمود محرم.
- الخرط المعروف باسم الصليب الفاضى ، والصليب المليان : وقد استخدم بكثرة فى المهد العثمانى وخاصة فى عمل ستائر النوافذ بالمنازل التى يطلق عليها اسم 9 مشربية ٤ وقد استخدم النجار فى هذه الفترة أيضا خشب الخرط فى عمل ستائر النوافذ ويعتبر هذا الاستخدام جديدا فى الفترة المثمانية إذ أننا اعتدنا أن نرى هذه الستائر إما من الجص أو الجص المفتق فى الزجاج الملون ، ومن أمثلة ذلك النافذة التى تعلو مدخل سبيل السلطان محمود (١٧٥٧م) ونوافذ مسجد السادات الوقائية (١٧٨٤م) ونوافذ مسجد محمود محرم (١٧٩٧م) (لوحة رقم ١٢١)).

وبما يدل على قدرة وتمكن الصناع في عمل هذا النوع من الأخشاب صناعة تخفة خشبية بالكامل من خشب الخرط مثال ذلك دكة مقرىء مسجد حسن باشا طاهر .

وخرط المشربية لم يقتصر في هذه الفترة على العمائر الدينية بل استخدم في عمل شبابيك المنازل وطاقاتها المشرفة على الطريق أو المطلة على الصحن الداخلي للبيت وأحيانا كانت واجهات القاعات تنفذ بتمامها بخشب الخرط.

ومن أجمل نعاذج هذا الاستخدام المشربيات الجميلة بالقاعة الكبيرة المتصلة بمقعد المنزل المعروف ببيت الكريدلية (١٦٣٧م) والمشربيات بالإيوان البحرى للقاعة الكبرى بمنزل جمال الدين الذهبي (١٦٣٧م) والقاعة الغربية الكبرى بمنزل السحيمي وفي الحالات التي تكون فيها هذه الواجهات مطلة

على بعض القاعات الداخلية بالمنزل يطلق عليها اسم المغانى (١) وهي عبارة عن ثمرات علوية تشرف على الفناء الداخلى الذي يحتوى أحيانا عن النافورة وكان الغرض منها جلوس أهل الدار فيها ليشاهدوا ما يدور في القاعة عن كثب دون أن يتمكن أحد من رؤيتهم ، وفي بعض الحالات كمانت تخصص لجلوس القوجة الغنية عند إقامة الحفلات الخاصة بصاحب الدار.

وقد سبق أن ظهرت المغانى في كثير من دور العصر المملوكى ومن أبرز أمثلتها قصر بشتاك بالتحاسين (١٣٣٦م) ومن أمثلتها في العهد العثماني قاعة المغانى بمنزل (الكريدلية) ومنزل السحيمى بالدرب الأصفر ودار الضيافة (المسافر خانة) التي أقمها التاجر محمود محرم .

زخارف التحف الخشبية العثمانية بمدينة القاهرة :

أولا _ الزخارف الهندسية :

لعبت الزخارف الهندسية دورا بارزا في زخرفة التحف الخشبية في هذه الفترة وخاصة الشكل الهندسي المعروف باسم (المعقلي) (٢) وقد اتخذ هذا الشكل صورا مختلفة أهمها :

المعقلى القائم: وهو عبارة عن حشوات مستطيلة طولية وعرضية يفصلها حشوات أخرى مربعة بشكل قائم ومن أمثلة ذلك دكة مقرىء مسجد سليمان

⁽١) الأغانى أو المغانى ، هى ممرات علوية ذات مقاعد خلف نوع من المشريبات (خشب الخرط) تحجب الجالس خلفها ، أو ذات درايزين خشب ، وتكون عادة متقابلة وتطل على دور القاعة أو الصحن ويتوصل إليهها بسلم خشبى داخلى وقد تطل الأغانى من ناحية أخرى على الشارع أو حديقة كما هو وارد في النص المناح.

د. عبد اللطيف إبراهيم : الوثائن في خدمة الآثار (المصر المسلوكي) ص ٤٤٦ (دواسات في الآثار الإسلامية ... القاهرة .. ١٩٧٩) .

⁽٢) أطلقت وثائق المهد العثماني على هذا الأسلوب و اسم مجمع معقلي ٥ .

باشا (لوحة رقم ١٢٢) باب مقدم منبر مسجد عشمان كتخدا ، والمنطقة التى تعلو يابى الروضة بمنبر مسجد يوسف أغا الحين .

المعقلى المائل: وهو حبارة عن حشوات مستطيلة طولية وعرضية بفصلها حشوات أخرى مربعة بشكل مائل ، ومن أمثلة ذلك حشوات ريشة منبر مسجد يوسف أغا الحين (ـ لوحة رقم ١٢٣) وأيضا دكة المقرىء بالمسجد نفسه .

المعقلى المعقوف: وهو عبارة عن حشوات مستطيلة تلتف حول حشوة مربعة وتنتهى الحشوات المستطيلة بزوايا فيبدو الشكل وكأنه يشبه الصليب المعقوف ومن أمثلة استخدام هذا الشكل ربشة منبر مسجد عثمان كتخدا (لرحة رقم ١٢٤٤) وربشة منبر مسجد الشواذلية.

زخرفة المفروكة :

وهى من الوحدات الزخرفية الهندسية التى تشبه في شكلها حرف T فى اللغات الأوربية ، وقد شاع استخدامها في زخرفة الأبواب والنوافذ والدواليب المحاتطية ودكك المقرئين ، ومن بواكير استخداماتها في زخرفة الأخشاب بالممائر العثمانية بالقاهرة باب الدخول الرئيسي بمسجد تفرى بردى (أوائل القرن ١٦م)، والباب المؤدى إلى القبة الضريحية بمسجد المحمودية (لوحة رقم ١٥٥).

وإلى جانب الأشكال المعقلية وزخرفة المفروكة استخدام النجار الأطباق النجمية وكانت تنفيذ إما بالتجميع أو السدايب الخشبية أو الألوان إلى جانب الأشكال المربعة والدائرية والسداسية وذلك بالإضافة إلى أشكال النجوم وخاصة الخماسية منها وأنصافها ، كما استخدم النجار أيضا الزخارف المجدولة وخاصة في الإطارات الخشبية التي تخييط بفتحات نوافد الأسهلة مثال ذلك الإطار الخشبي حول شباك التسبيل الشمالي الغربي لسبيل ابن هيسزع در ١٦٤٦م).

ثانيا ـ الزخارف النباتية :

تتقسم الزخارف النياتية التي استخدمت في زخرفة أخشاب هذه الفترة إلى ثلالة أقسام :

١ ـ الزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) :

وتتمثل أجمل نماذج هذه الزخرفة في باب مسجد داود باشا ونلاحظ أن هذه الزخارف قد نفذت حفرا في الخشب .

٧ ـ الزخرفة النباتية الواقعية الممثلة وفقا للأسلوب العثماني :

كثر استخدام هذا النوع من الزخرفة النباتية منذ القرن السابع عشر الميلادى (١) واستخدم في تزيين أسقف دكك المبلغين من الخارج (مثل باطن دكة المبلغ بمسجد محمد أبو الذهب التى زينت بزخارف نباتية عثمانية الطابع وأسقف جلسة الخطيب في المنبر ، كما استخدم أحيانا في زخرفة ويش المنابر والأبواب ، أما بالنسبة للتحف الخشبية ذات الصغة الثابتة وخاصة الأسقف فقد شاع الأسلوب النباتي المثماني في تزيينها ، وتنحصر هذه الزخارف التي كانت تنفذ بالدهان في معظم الحالات على الأوراق النباتية المسنئة والزهور الختلفة وأشكال الزهريات التي تخرج منها الأفرع المزهرة أما محصورة داخل أشكال بخارية (تشبه تلك التي شاعت في زخرفة الأسقف المملوكية) أو مرسومة بحرية دون التقييد بحصرها داخل مناطق ، ومن أهم نماذجها سقف مسجد مصطفى جوربجي ميزرا بيولاق ، وسقف مسجد ذو الفقار بك .

٣ ـ الرسوم الطبيعية :

وتعرف هذه الرسوم باسم (عنصر المنظر الطبيعي Land Scape وهي عبارة

 ⁽١) ظل الأسلوب الممملوكي متبعا في زخرفة أسقف العمائز القاهرية في القرن ٢١م نذكر منها
 سقف سبيل خسرو باشا بالنحاسين (١٩٥٣م) وسقف سبيل الكودي (القرن ٢١م) .

عن رسوم لمناظر طبيعية من أشجار وأنهار وتلال وأحيانا تشتمل على رسوم للمماثر (مساجد ــ قناطر ــ قصور) وتخلو هذه الرسوم من الأشكال الآدمية والحيوانية ، وقد استخدم هذا المنصر في تزيين الأسقف وواجهات الدواليب الحائطية في المنازل العشمانية بالقاهرة نذكر منها منزل الرزاز ومنزل الكريدلية ومنزل على ليب .

ثالثا ؛ الزخارف الكتابية ؛

لم تلعب الزخارف الكتابية دورا كبيرا في زخرفة الأخشاب العشمانية بمدينة القاهرة وخاصة ما نفذ منها بالحفر في التحف الخشبية ذات الصفة المنقولة إذ اقتصرت في المنابر على المنطقة التي تعلو باب المقدم وأحيانا أعلى بابي الروضة أو جلسة الخطيب ، مثال ذلك المنطقة التي تعلو باب المقدم يمنبر مسجد سليمان باشا ، ومنبر مسجد مواد باشا ، وأعلى باب المقدم وجلسة الخطيب وبابي الروضة بمنبر مسجد محد أبو الذهب .

وتنحصر معظم هذه الكتابات التي نفثت بخط الثلث في بعض الآيات القرآنية والعبارات الدعائية وأحيانا اسم صاحب المنشأة والتاريخ ونادرا ما كنا نجد توقيعات للصناع ضمن هذه الكتابات .

أما بالنسبة للزخارف الكتابية التي نفذت بواسطة الدهاتات الملونة على الأخشاب فهي كثيرة ومتعددة وخاصة في الأزارات الخشبية أسفل أسقف العمائر وعادة ما كانت تنفذ بخط الثلث داخل بحور أو خراطيش .

وتنحصر معظم هذه الكتابات في الآيات القرآنية (لوحة رقم ١٣٦) أو بعض العبارات الدعائية (لوحة رقم ١٣٧) والنصوص التأسيسية وإن كان أغلبها عبارة عن إبيات شعرية من بردة البوصيرى (لوحة رقم ١٣٨). أنواع الأخشاب المستخدمة في عمل التحف الخشبية القاهرية في الفترة العثمانية :

تنوعت أنواع الأخشاب المستخدمة في عمل التحف الخشبية العشمانية وارتبط ذلك بعاملين :

الأولى : ويتمثل في نوع التحفة .

الثاني : الأسلوب الصناعي المستخدم في عملها .

إذ كمان من العمرورى أن يكون نوع الخشب صالحا للتشكيل من ناحية وتنفيذ الزخرفة المطلوبة من ناحية أخرى .

ومن الأنواع التي استخدمت في عمل الأبواب خشب البقس والساس (1) كما استخدم خشب الجوز في عمل المنابر (٢) أما خشبي البقس والليمون (وهما من الأخشاب الداكنة اللون) وخشب الساج الهندى فقد كانت تستخدم في عمل خشب الخرط.

وكثيرا ما كان النجار يلجاً إلى استخدام نوعين من الأخشاب يختلف كل منهما عن الآخر في اللون وذلك لكى يظهر معالم الزخرفة نتيجة التباين اللوني (٣).

كما استخدم في هذه الفترة خشب البلوط ، القرو ، الحور ، البقم ، التوت، والجميز في عمل الأسقف ودكك المبلغين .

توقيعات الصناع على الأخشاب :

لم يصلنا من توقيعات الصناع على الأعمال الخشبية العشمانية بمدينة

⁽١) حجة وقف مسجد سليمان ياشا ص ٨ .

 ⁽۲) حجة وقف مسجد عبد الباتي جوړيجي (محكمة الاسكندرية _ رقم مسلسل ۲۳۸۳ سطر
 ۵۵) .

⁽¹⁾ رجب عزت : المرجع السابق ص ١٤٧

القاهرة في العهد العثماني إلا القليل النادر ، كما أن سجلات المحكمة الشرعية تكاد تخلو من ذكرهم وقد اعتبر (أتدريه ريموند Andre Raymond هذا الأمر غربيا ولا يمكن تفسيره(١) ووفقًا لما ذكره (أوليا جلبي فقد كان هناك نسعة تخصصات في صناعة الأخشاب مثل (النجارين ، الخراطين ، الصنادقية ، الكرسجية ، الأويمجية) وتضم هذه الحرفة ٤٦٧٠ شخص منهم ٣٠٠٠ نجار لا يعملون في ورش ، أما الخراطون فكان عددهم حوالي ٦٠٠ شخص موزعين في ۲۵۰ حانوت .

وهذا العدد الكبير ليس بمستغرب إذ أخذنا في الاعتبار كمية الإنتاج وتنوعها إذ اشتملت على الأثاث ، أشغال الخشب في الحوائط ، الأسقف الأبواب المشربيات ، الأقفال الخشبية(٢) .

ومن أسماء الصناع النجارين القاهريين المعلم إبراهيم الجوهري الذي قام بصنع الحجاب الخشبي بكنيسة الملاك ميخائيل ودون عليه تاريخ عمله (عام ١٤٩٨) بالتقويم القبطى أى ما يعادل سنة (١٧٨٢م) بالتقويم الميلادى .

وأشار (أندريه ريموند Andre Raymond) ضمن أسماء بعض شيوخ طوائف الحرفيين في القاهرة إلى حجاج موسى الذي كان شيخا لطائفة النجارين في القاهرة عام ١٧٩٨ م(٣).

وأورد نفس المؤلف في كتابه عن صناع وبجار القاهرة في القرن ١٨م اسم

Raymond, (A.), op. cit., p. 234.

⁽¹⁾ (٢) أطلق على صناع الأقفال الخشبية اسم صناع الضبب ، ويقع حى الضببية خلف جامع الحاكم راجع أندريه ريمون ـ فصول من التاريخ الاجتماعي للقاهرة العثمانية (ترجمة زهير الشايب): (القامرة ـ ١٩٧٤) ص ١٧٤ ، ٢١٥ ، ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بمجموعة من هذه الضيب من صناعة القاهرة في القرن ١٨م وشميزت يكسوتها بصفائح من القضة (أرقام السجل: ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦) .

⁽٣) أندريه ريموند : المرجع السابق ص ٢٦ .

الصانع حمادى النجار الذى توفى فى عام ١٦٩٩م ، والصانع نصيف الذهبى الذى توفى عام ١٧١٨م (١٦ ويدو أن هذا الصانع الأخير كان متخصصا فى أعمال الخراطة الخشبية إذ أنه كان يمتلك حانوت فى خط الخراطين .

التحف الخشبية من حيث الشكل العام :

لم يحدث تطور كبير فى تصميم التحف الخنبية التى صنعت بالقاهرة فى المهد الشمانى ففيما يتعلق بدكة المقرىء غجد أن شكلها العام ظل كما هو وإن تميزت فى هذه الفترة بصغر الحجم عن مثيلتها فى العهد المملوكى .

كما وصلنا نماذج منها بجمع بين استخدامها كدكة للمقرىء وفي نفس الوقت تؤدى وظيفة كرسى المصحف وقد سبق أيضا معرفة هذا النوع من الدكك في العهد المملوكي ، أما التطور الحقيقي الذي أحدثه نجاروا هذه الفترة في هذه الدكك من حيث الشكل فيتمثل في الجمع بين ثلاث استخدامات في آن واحد إذ اشتملت الدكة على كرسى للمصحف وصندوق للمصحف ومن أمثلة ذلك دكة مقرىء مسجد مصطفى جوربجي ميرزا .

كما تميزت معظم المنابر الخشبية في هذه الفترة باتباع الشكل العام للمنبر في الفترة المملوكية ، وإن تغير شكل الجوسق الذي يعلو جلسة الخطيب إلى الشكل الهروطي الذي يشبه نهاية قسم المآذن العثمانية .

وإن تميزت بعض منابر القرن ١٨م بيعض الإضافات التي لم تكن موجودة من قبل فنجد في منيس مستجد محمد أبو الذهب جوسقين يعلوان باب المقدم(٢٠).

Raymond, (A.), op. cit., p. 234.

⁽٢) يظهر هلين الجوسقين في المنبر الحالى بالمشهد الحسيني وهو مجدد وهناك احتمال كبير بأنه مجدد على تسق الذير القديم الذي أضافة عبد الرحمن كتخدا للمسمجد في سنة (١١٧٥هـ).

وفيما يختص بدكك المبلغين فقد أثيرت مجموعة من الأراء حول وظيفة هذه الدكك التي وجدت بكثرة في عمائر ومنشآت الفترة العثمانية ولا سيما في المجانب المقابل لجهة القبلة .

فهناك رأى يشير إلى أنها استخدمت كمقصورة لصلاة النساء غير أننا غد أن صغر المساحة المخصصة لها في هذا الجانب لا يمكن معه استخدامها لتأدية الوظيفة المشار إليها سابقا بالإضافة إلى صعوبة الوصول إليها ونستطيع أن نبرهن على صحة ذلك من خلال عمل مقارنة بين هذه الدكك والمقاصير التي خصصت بالفعل لصلاة السيدات مثلما هو موجود في مسجد الملكة صفية ومسجد على حول القبة الرئيسية .

أما الرأى الثانى فإنه يشير إلى أنها استخدمت كدكة للمؤذين : إذا كان المؤذن يؤذن الأذان الثانى من فوقها بدلا من الصعود مرة ثانية فى المفذنة ، وقد اعتمد أصحاب هذا الرأى على ما ورد فى الوثائق المثمانية التى أشارت إلى هذه الدكة على أنها « دكة مؤذن »(1).

وأصحاب الرأى الثالث يرون أنها استخدمت للتبليغ ، وذلك وفق ما هو متبع في معظم الفترة المملوكية ، وإن كانت هناك مجموعة من التعليلات تنقض هذا الرأى وهي :

١ .. صغر مساحة المسجد العثماني بصفة عامة .

٢ ــ وضع ومكان الدكة نفسها إذ نجد أنها معلقة فوق المدخل الشمالي.
 الغربي المواجه للمحراب مما يجعل استخدامها الوظيفي وققا لهذا الرأي متعذرا .

⁽١) حجة وقف مسجد دارد باشا ص ١٧٧ .

حجة وقف مسجد سليمان باشا ص ٨ .



فهرس الأشكال

فمرس للأشكال

- ١ _ أشكال مختلفة لزهرة اللاله (بلاطات مسجد إيراهيم أغا مستحفظان).
- ٢ ـ أشكال مختلفة لزهرة سلطان الغابة (بالإطات مسجد إبراهيم أغا
 مستخففان) .
- ٣ _ أشكال مختلفة من الأوراق النبائية المركبة (بالاطات مسجد إبراهيم أغا
 مستحفظان) .
 - ٤ _ أشكال مختلفة لزهرة القرنفل (بلاطات مسجد إيراهيم أغا مستحفظان).
 - ٥ _ أشكال مختلفة لشجرة السرو (بلاطات مسجد إبراهيم أغا مستحفظان) .
- ٦ ـ تفاصيل من زخارف إطارات التجميعات الخزفية (سبيل عبد الرحمن كتخدا ، مسجد إبراهيم أغا مستحفظان) .
 - ٧ ـ تفاصيل لمشكاة خزفية (زهرية) صناعة القرن ١٨م (مسجد الخضيرى).
 - ٨ ـ تفاصيل لمشكاة خزفية (زهرية) صناعة القرن ١٨ م (مسجد الخضيرى).
 - ٩ _ تفاصيل للكسوة الرخامية بمسجد سليمان باشا (الجدران) .
 - ١٠ ـ تفاصيل للكسوة الرخامية بمسجد سليمان باشا (الأرضية) .
 - ١١ .. تفاصيل للكسوة الرخامية بمحراب مسجد الملكة صفية .
 - ١٢ ـ تفاصيل للزخارف المفرغة في الرخام (منبر الملكة صفية) .
 - ١٣ _ تفاصيل للكسوة الرخامية بمسجد عثمان كتخدا (الأرضية) .
 - : ١٤ تفصيل يوضح زخارف الأبواب الخشبية (مسجد سليمان باشا) .
 - ١٥ ـ تفصيل يوضع زخارف النوافذ الخشبية (مسجد سليمان باشا).
 - 171 تفصيل لدكة مقرئ مسجد سليمان باشا .

- ١٧ ــ تفصيل لزخارف منبر مسجد عثمان كتخدا (معقلي معقوف) .
 - ١٨ ـ زخرفة المعقلي القائم .
- ١٩ ـ تفصيل لدكة مقرئ مسجد يوسف أغا الحين (معقلي ماثل) .
- ٢٠ ـ تفصيل يوضح زخارف الأبواب الخشبية (مسجد الملكة صفية) .
- ٢١ _ تفصيل يوضح زخارف الأبواب الخشبية (مسجد الملكة صفية) .
 - ٢٢ ـ تفصيل لزخارف منبر مسجد ذو الفقار بك .
 - ٢٣ _ تفصيل لزخارف باب سبيل بشير أغا .
 - ٢٤ _ تفصيل لزخارف باب مدرسة السلطان محمود .



فمرس اللوحات

المُلَنَة الشرقية لمسجد الناصر محمد بالقلمة (٧٢٥هـ/١٣٣٥م).	لوحة رقم ١
المُثَلثة الغربية لمسجد الناصر محمد بالقلمة .	لوحة رقم ٢
رقية قية سبيل الناصر محمد بالتحاسين (٧٧٧هـ/١٣٢٦م).	لوحة رقم ٣
قية اين غراب قيل عام (٨٠٨هـ/٨٠٨م).	لوحة رقم ٤
رنك خزفي للسلطان الغوري متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .	لوحة رقم 🛭
مسجد سليمان باشابالقلعة (٩٣٥هـ/١٥٢٨م) الكسوة الخزفية	لوحة رقم ٢
بالقبة الكبيرة .	·
مسجد سليمان باشا بالقلمة الكسوة الخزفية بالقباب الصغيرة	لوحة رقم ٧
والملحقات .	,
قبة الشيخ سعود (٩٤١هـ / ١٥٣٤م) الكسوة الخزفية .	لوحة رقم ٨
قبة الأمير سليمان (١٥٩هـ/١٥٤٤م) الكسوة الخزفية برقبة القبة .	لوحة رقم ٩
بلاطات خزفية محراب مسجد الملكة صفية (١٩١٠هـ/١٦١٠م).	لوحة رقم ١٠
بلاطات خرفية. واجهة سييل مصطفى سنان (٤٠٠هــ/١٩٣٠م).	لوحة رقم ١١
بلاطات خرفسية. واجسهة سيسيل وكسساب أوده باشي	لوحة رقم ١٢
(۱۰۸٤ هـ/۱۹۷۳ م).	
بلاطات خزفية . واجهة سبيل وكتاب أوده باشي .	لوحة رقم ١٣
بلاطات خزفية . الواجهة الجنوبية لسبيل محمد كتخدا الحبشي	لوحة رقم ١٤
(AA+1a_\W714) .	,
بلاطات خزفية . وأجهة سبيل وكتاب حسن أغا كوكليان	لوحة رقم ١٥
(۲۰۱۱هـ/ ۱۲۲۶م) .	, •
بلاطات خزفية . مسجد أق سنقر (إيراهيم أغا مستحفظان)	لوحة رقم ١٦
(١٢٠١. ١٦٢ - ١٦٥١ _ ١٦٥٢) جدا, القبلة .	, , ,

لوحة رقم ١٧ - تفصيل من اللوحة السابقة .

أوحة رقم ١٨ - تفصيل من اللوحة السابقة .

لوحة رقم ١٩ ٪ بلاطات خوفية . مدفن إيراهيم أغا مستحفظان .

لوحة رقم ° Y بلاطات خوفية . مسجد آق سنقر (إيراهيم أغا مستحفظان) .

لوحة رقم ۲۱ بلاطات تحرقية . مستجد مضطفى جنوريجي ميسرزا (۱۲۹۸ م ۱۲۹۸) .

لوحة رقم ۲۲ بلاطات خزفية . مسجد مصطفى جورېجي ميرزا .

لوحة رقم ٢٣ ٪ بلاطات خزفية . مسجد مصطفى جوريجي ميرزا .

لوحة رقم ٢٤ بلاطات حزفية . منزل السلنات (٧٠ ١هــ/١٦٥٩م) قماحة أم الأفراح .

لوحة رقم ٢٥ ٪ بلاطات خزفية . محراب جامع الفكهاني (١١٤١هـ/١٧٢٨م).

لوحة رقم ٢٦ تفصيل من اللوحة السابقة .

لوحة رقم ٧٧ بلاطات خزفهة . مدخل مسجد محمد بك أبو الدهب (١٨٨٨ مـ ١٧٧٤م) .

لوحة رقم ٢٨ ٪ بلاطات خزقية مدخل مسجد عثمان كتخدا (١١٤٧هـ/١٧٣٤م).

لوحة رقم ٢٩ ٪ بلاطات خزفية واجهة سبيل رقية دودو (١٧٧٤هـ/١٧٦١م).

لوحة رقم ٣٠ بلاطات خزنية (زليج) مدخل مسجد العربي (١٩٩١هـ/١٧٨٤م).

لوحة رقم ٣١ الاطات خزفية . مسجد الخضيري (١٨١١هـ/١٧٦٧م).

لوحة رقم ٣٢ بلاطات حزفية . حجرة سبيل عبد الرحمن كتخدا (١٥٧٧هـ/١٧٤٤م) .

لوحة رقم ٣٣ بلاطات خزفية . حجرة سبيل عبد الرحمن كتخدا .

لوحة رقم ٣٤ يلاطات خزفية . حجرة سبيل عبد الرحمن كتخدا .

لوحة رقم ٣٥٪ بلاطات خزفية . حجرة سبيل السلطان محمود .

لوحة رقم ٣٦ ٪ بلاطات خزفية . حجرة سبيل السلطان محمود .

لوحة رقم ٣٩٪ توقيع المباتع الأسط الحاج مسمود السبع (مسجد عبد الباقى جروبجى بالأسكنرية (١٧١١هـ/١٧٥٧م).

لوحة رقم ٤٠ عجميمه خزفية . مسجد عبد الباتي جوريجي بالأسكندرية .

لوحة رقم الله مشكاة خزفية من عمل الزيع سنة ١٥٥هـ . مشخف الفن الإسلامي بالقاهرة .

لوحة رقم ٤٢ مشكاة خزفية تنسب للزويع . متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

لوحة رقم ٤٣ شمعدان من النحاس المموه بالذهب باسم الوزير سليمان باشا ٩٤٥هـ . متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

لوحة رقم ٤٤ ثريا من النحاس الأصفر باسم المعلم ناصر الدين النحاس . متحف الفن الإسلام, بالقاهرة .

لوحة رقم ٤٥ تفصيل من اللوحة السابقة .

لوحة رقم الله تريا من التحاس الأصفر باسم الحاج محمود الضراب في النحاس النصف الشاني من القرن ١٠هـ/١٦م. متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

لوحة رقم ٤٧ طاسة خضة من النحاس غمل اسم صانعها إبراهيم نقاش وتاريخ سنة ٩٥٩هـ. متحف الفنر الإسلامي بالقاهرة .

لوحة رقم ٤٨ شممدان من النحاس باسم شيخ الإسلام التي يرمق . القرن (١٩ هـ ١٩) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

لوحة رقم ٤٩ صمحن من النحاس باسم الشيخ أبو الفرج وتاريخ سنة ١٠٤٢هـ. متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

لُوحة رقم ٥٠ شمعدان من النحاس الأصفر من مسجد السهدة عائشة . القرن (١٤٨هـ/١٨م) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

لوحة رقم ٥١ - شمعلان من النحاس الأصفر من مدرسة السلطان محمود بالجانية . القرن ١٢هـ/١٥م ، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

لوحة رقم ٥٢ - شمعدان من النحاس من مسجد السيدأحمد البدوى . نهاية القرن ١٨٠هـ ١٨/٨م متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

لوحة رقم ٥٣ - طاسة شرب من سبيل السلطان محمود بالحباتية مؤرخة سنة ١٩١٢هـ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

لوحة رقم 26 بعلة من النحاس الأحمر لزوم القهوة من سبيل السلطان محمود بالحبانية عمل أحمد أغا سنة ١٣١٧هـ. متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

لوحة رقم ٥٥ - باب مصفح مسجد عثمان كتخدا ١١٤٧ هـ/١٧٢٤م .

لوحة رقم ٥٦ تفصيل من اللوحة السابقة .

لوحة رقم ٥٧ تغشية سبيل خسرو باشا بالنحاسين (٩٤٢هـ/١٥٣٥م) .

لوحة رقم ٥٨ تغثية سيل عبد الرحمن كتخدا بالنحاسين (١١٥٧هـ/١٧٤٤م).

لوحة رقم ٥٩ - تغثية سبيل السلطان مصطفى بالسيدة زينب (١١٧٣/١١٧٣م) .

لوحة رقم ٦٠ تغشية سبيل رقية دودو بسوق السلاح (١٧٧٤ هـ/١٧٦١م) .

الوحة رقم ٦١ مقصورة من النحاس الأصفر بمسجد السيدة عائشة قرن ١٢هـ/١٨م) .

لوحة رقم ٦٢٪ باب المقصورة السابقة .

لوحة رقم ٦٣ وزرات من الرخام مسجد سليمان باشا .

لوحة رقم ٦٤ محراب مسجد سليمان .

لوحة رقم ٦٥ محراب مسجد داود ياشا (٩٥٥هـ/١٥٤٨م) .

لوحة رقم ٦٦ محراب مسجد سنان باشا (٩٧٩هـ/١٥٧١م) .

لوحة رقم ٧٧ محراب مسجد محب الدين أبو الطيب (أواتل القرن ١٠هـ/١٦م) .

لوحة رقم ٦٨ وزرات من الرخام مستجد البرديني (١٠٢٥ ـ ١٠٣٨هـ ـ

```
محراب مسجد مصطفی جوربجی میرزا (۱۱۱۰هـ/۱۹۸۸م).
                                                          لوحة رقم ٧٠
    محراب مسجد عثمان كتخدا (الكخيا) (١١٤٧هـ/١٧٣٤م).
                                                          لوحة رقم ٧١
             محراب مسجد محمود محرم (۱۲۰۸هـ/۱۷۹۳م).
                                                          لوحة رقم ٧٢
                           أرضية صحن مسجد سليمان باشا .
                                                          لوحة رقم ٧٣
أرضية القاعبة الكبرى بمنزل جسمال الدين الذهبي
                                                          لوحة رقم ٧٤
                                    (33-14_1777).
                              صدر منير مسجد سليمان باشا .
                                                          لوحة رقم ٧٥
                              ريشة منبر مسجد سليمان باشا .
                                                          لوحة رقم ٧٦
                              صدر منبر مسجد الملكة صفية .
                                                           لوحة رقم ٧٧
                               ريشة منهر مسجد الملكة صفية .
                                                           لوحة رقم ٧٨
                             جوستي منير مسجد الملكة صفية .
                                                           لوحة رقم ٧٩
                 مزولة رخامية من عمل الوزير أحمد (١١٦٣ هـ)
                                                           لوحة رقم ٨٠
              تراكيب رخامية . الضريح الملحق بمسجد المحمودية .
                                                           لوحة رقم ٨١
                  تركيبة رخامية . مدفن إيراهيم أغا مستحفظان .
                                                           لوحة رقم ٨٢
       تركيبة رخامية . المدفن الملحق بمسجد سليمان باشا بالقلعة .
                                                           لوحة رقم ٨٣
       تركيبة رخامية . المدفن الملحق بمسجد سليمان باشا بالقلعة .
                                                           لوحة رقم ٨٤
        سجادة مستديرة من صناعة القاهرة . (القرن ١٠هــ/١٦م) .
                                                           لوحة رقم ٨٥
سجادة من صناعة القاهرة متأثرة بالزخارف العشمانية (القرن
                                                           لوحة رقم ٨٦
                                   · (-11/4/17/4).
سجادة من صناعة القاهرة تأخذ الشكل الصليبي (القرن ١٠ ــ
                                                           لوحة رقم ٨٧
                                      ۱۱هـ/ ۱۲ ۱۷۵) .
   سجادة من صناعة القاهرة متعددة الصرر . القرن (١١هـ/١٧م) .
                                                            لوحة رقم ٨٨
 سجادة من صناعة القاهرة متأثرة بالزخارف العثمانية (القرن ١٠
                                                            لوحة رقم 89
```

محراب مسجد البرديني .

لوحة رقم 29

. (-14_17/-11).

```
لوحة رقم ٩٠
                  متر من متور الكعبة (متحف المنيل بالقاهرة).
                                                              لوحة رقم ٩١
                      متارة باب المنير (متحف المنيل بالقاهرة) .
                                                              لوحة رقم ٩٢
تعلمة من نسيج الكسوة الداخلية للكمية (مصر القرن ١١هـ/١٧م)
                        (متحف كلية الآفار جامعة القاهرة) .
                                                              لوحة رقم ٩٣
قطعة من نسيج الكسوة الداخلية للكمية (دركيا القرن ١٢هـ/١٨م)
                                    (متحف المنيل بالقاهرة).
                                                               لوحة رقم ٩٤
جزه من ستر تابوت ( مصر القرن ١٢هـ/ ١٨م) (متحف كلهة
                                    الآثار _ جامعة القاهرة ) .
                                                               لوحة رقم ٩٥
مفرش من الحرير المطرز (مصر القرن ١١هـ/١٧م) متحف كلية
                                    الآثار _ جامعة القاهرة ) .
                                                               لوحة رقم ٩٦
                                    باب مسجد سليمان باشا .
                                                               لوحة رقم ٩٧
                                       باب مسجد داود باشا .
                                                               لوحة رقم ٩٨
           الباب الغربي المؤدى لبيت الصلاة بمسجد الملكة صفية .
                                                              لوحة رقم ٩٩
                                   تقصيل من اللوحة السابقة .
                                                             لوحة رقم ١٠٠
           بأب مسجد يوسف أغا الحين (١٠٢٥هـ / ١٦٢٥م) .
                                                             لوحة رقم ١٠١
          باب سبيل إيراهيم بك المناسترلي (١٩٢١هـ/١٧٠٩).
                                                             لوحة رقم ١٠٢
     نافذة بالجدار الشمالي الغربي لبيت صلاة مسجد الملكة صفية .
                                                             لوحة رقم ١٠٣
                     دكة مقرئ مسجد مصطفى جوريجي مهرزا .
                                                             لوحة رقم ١٠٤
                          ياب الحجرة البحرية . منزل المحيمي .
                                                             لوحة رقم ١٠٥
                                        منير مسجد البرديني .
                                                             لوحة رقم ١٠٦
                                 منير مسجد محمد أبو الدهب.
                                                             لوحة رقم ١٠٧
                                  دكة مقرئ مسجد المحمودية .
                                                              لوحة رقم ١٠٨
           دكة مقرئ مسجد فو الفقار بك (١٠٩١هـ/١٦٨٠م) .
```

باطن سقف دكة مبلغ مسجد البرديني .

لوحة رقم ١٠٩

مقف خشير (سيل عد الرحمن كتخدا). لوحة رقم 110 حشوة مفرغة أعلى باب روضة منبر مسجد عبادي بك (١٦٥٩ _ لوحة رقم 111 . 61408 لوحة رقم ١١٢ سقف الإيوان الشمالي الغربي (مسجد الحمودية) . لوحة رقم ١١٣ مقف المدلة الكيرى مسجد اليرديني. باطن مقف دكة مبلغ مسجد محمد بك أبو الدهب. لوحة رقم 118 لوحة رقم ١١٥ باطن سقف دكة مبلغ مسجد محمود محرم. لوحة رقم ١١٦ صدر وجوسق منهر مسجد محمد يك أبو الدهب. لوحة رقم ١١٧ دكة مبلغ مسجد المحمودية . لوحة رقم ١١٨ درایزین منبر مسجد عثمان کتخدا . لوحة رقم ١١٩ متير مسجد المحمودية . لوحة رقم ١٢٠ درايزين دكة ميلم مسجد الملكة صفية . نوافذ ذات احجية من خشب الخرط (مسجد محمود محرم). لوحة رقم ١٢١ لوحة رقم ١٢٢ دكة مقرئ مسجد سليمان باشا . منير مسجد يوسف أغا الحين. لوحة رقم ١٢٣ لوحة رقم ١٢٤ ريشة منير مسجد عثمان كتخدا . لوحة رقم ١٢٥ باب القبة الضريحية . مسجد المحمودية . لوحة رقم ١٢٦ كتابات قرآنية . منزل جمال الدين الذهبي . لوحة رقم ١٢٧ كتابات دعائية . منزل آمنة بنت سالم .

أبيات من الشعر (بردة البوصيري) . منزل السحيمي .

لوحة رقم ١٢٨

المراجسع

أول : الوثائق :

- ١ ــ وثيقة أحمد أفا ناظر الدشيشة . يتاريخ ١٨ محرم ١١١٥هـ .
 (رقم ٣٧٤٣) أوقاف .
 - ٧ ــ وليقة الحاج إسماعيل المفلوى . بتاريخ ٦ ذى القعدة .
 (رقم ٢٣١٨) أرقاف .
 - ٣ وثيقة داود باشا . بتاريخ ١٥ شوال ٩٧٢هـ .
 (رقم ٩٧٦) أوقاف .
 - ٤ ــ وثيقة سليمان باشا . يتاريخ ٢٠ رجب ٩٧٩هـ .
 (رقم ١٠٧٤) أوقاف .
 - و _ وثيقة عبد الباقي جوريجي . بتاريخ غرة جمادي الأول ١٩٧٧هـ .
 (رقم ٢٣٨٣) أوقاف .
 - ٣ ــ وثيقة عبد الرحمن كتخدا . بتاريخ ٨ جمادى الآخر ١١٨٧هـ .
 (وقم ٩٤٠) أوقاف .
 - ٧ ــ وليقة محمد أبو الذهب . بتاريخ ٨ شوال ١١٨٨هـ .
 (وقم ٩٠٠) أوقاف .
- ۸ ــ وثیقة مصطفی جوربجی المرحوم یوسف جوربجی الشهیر بمیرزا .
 پتاریخ ۱۸ شعبان ۱۱۱۱هـ . (رقم ۵۳۰) آوقاف .

اثانياً : المصادر :

- ١ ـ أحمد بن الرمال : واقعة السلطان سليم بن عثمان مع السلطان الغورى نشره عبد المنعم بعنوان ٥ آخر المماليك ٤ (القاهرة) .
 - ٢ _ ابن إياس : (أبو البركات محمد المتوفى سنة ٩٣٠هـ) .

- يدائع الزهور في وقالع الدهور . الطيعة الثانية .. عَقَيْق محمد مصطفى ٥ أجزاء (القاهرة ١٩٦١م) .
 - ٣ الجرئى (عبد الرحمن) : عجائب الآثار في التراجم والأخيار .
 (طبعة الشعب , منة ١٩٥٨م) .
- ٤ حسين أفندى الروزناسجى : ٥ ترتيب الديار المصبهة فى صهد الدولة العشمانية ٥ نشر وهمية محمد شفيق فربال (مجلة كلية الآداب) .
 مجلد ٤ ج١ (مايو ١٩٣٦م) .
- الدمرداش كتخدا عزبان : 8 الدر المسانة في أخبار الكنانة ٤ . دراسة نصية
 د. ليلى عبد اللطيف أحمد (الجمعية المصرية للدراسات التاريخية المصرية
 (مجلد ٥ ١٩٧٨م) .
- المقريزى : (تقى الدين أحمد بن على بن عبد القادر الشافعي المترفي سنة
 ١٠٨٥) . المواحظ والاحتبار في ذكر الخطط والآثار . (طبعة مؤسسة الحلبي بالأرفست) بالقاهرة .

ثالثًا : المراجع العربية :

- ١ د. إبراهيم شحانة حسن : (أطوار العلاقات المغربية العثمانية) . قراءة في
 تاريخ المغرب عبر خسسة قرون (١٥١٠م ١٩٤٧م) الاسكندرية
 ١٩٨١ .
- ٢ ـ د. أحمد السعيد سليمان : تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرتي من الدخيل
 (القاهرة ـ ١٩٧٩) .
- ٣ ـ د. أحمد فؤاد متولى : الفتح العثماني للشام ومصر ومقدماته من واقع الوثائق والمصادر التركية والعهية الماصرة له (القاهرة ١٩٧٦) .
 - ٤ ـ د. أحمد فؤاد نور الدين : فن السجاد اليدوى (القاهرة ـ ١٩٦٣) .
- ادوارد لین : المصربون الهنائون (شمائلهم وعاداتهم) ترجمة حدلی طاهر (القاهرة ــ ۱۹۷۷) .

- ٦ أمين عبد الله عفيفي : تاريخ مصر الاقتصادى والمالي في العصر الحديث
 (القاهرة ١٩٥٤) .
- ٧ ــ البراوى وعليش : العلور الاقتصادى في مصر في المصر الحديث .
 (القامرة ــ ١٩٤٥) .
- ٨ أندريه ريمون : فصول من التاريخ الاجتماعي للقاهرة العثمانية (ترجمة زهير الشايب) . (القاهرة ـ ١٩٧٤) .
 - ٩ _ توفيق عبد الجواد : تاريخ العمارة والفنون الإسلامية .
- ١١ ـ حسن عبد الوهاب : القاشاني في الآثار العربية (مجلة الهندسة ـ ١٩٣٤) .
 - ۱۲ ـ د. ربيع حامد خليفة :
- (أ) البلاطات الخزفية في حمائر القاهرة العثمانية . وسالة ماجستير . مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٧٧ .
- (ب) الصور الشخصية في التصوير المشماني . رسالة دكتوراه مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨١ .
 - ١٣ ... رجب عزت : تاريخ الأتاث من أقدم العصور . (القاهرة ــ ١٩٨٧) .
- ١٤ ـ د. زكى محمد حسن : اطلس الفنون الزخوفية والتصاوير الإسلامية .
 (القاهرة ـ ١٩٥٦) .
- ١٥ ــ د. السيد رجب حراز: المدخل إلى تاريخ مصر الحديث . (القاهرة ــ ١٩٧٠) .
 - ١٦ ـ د. سعاد ماهر :
 - (أ) الخزف التركي . (القاهرة ــ ١٩٦٠) .
 - (ب) مساجد مصر وأولياءها الصالحون .
 - ج١ _ (القاهرة _ ١٩٧١) ج٢ _ القاهرة ١٩٧٦) .
 - ج٤ _ (القاهرة _١٩٨٠) .
 - (جـ) النسيج الإسلامي . (القاهرة ـ ١٩٧٧) .

- ١٧ ــ سعد الخادم : الأزياء الشمية . (القاهرة ــ ١٩٦١) .
- ١٨ _ سليم عبد الحق : كتوز متحف دمشق الوطني . (دمشق ـ ١٩٥٩) .
- ١٩ ـ شابرول : دواسة في عادات وتقاليد سكان مصر المحدثين (ضمن وصف مصر) ترجمة زهير الشايب ج١ ـ (القاهرة ـ ١٩٧٦) .
- ٢٠ ـ طه عبد القادر عمارة : ٥ الأبواب المسفحة في عهد السلطان حسن بمدينة القاهرة ٤ رسالة ماجسير مخطوط بجامعة القاهرة . (١٩٨١) .
 - ٢١ ـ د. عبد الرحمن زكى :
- (أ) القناهرة تاريخها وآثارها من جنوهر القنائد إلى الجبيرتي المؤرخ. (القاهرة ــ ١٩٦٦).
 - (ب) الفن الإسلامي . (القاهرة .. ١٩٨٤) .
- ٢٢ .. عبد الرحيم عبد الرحين: الملاقات الاقتصادية والاجتماعية بين الولايات العربية إيان العصر العثماني . (١٥١٧ .. ١٧٩٨ م) . من خلال وثائن الحاكم الشرعة المصرية المجلة العربية للعلوم الإنسانية .. العدد التاسع ... ١٩٨٣ قصدر عن جامعة الكويت .
- ٢٣ ــ د. عبد العزيز الشناوى : (الدولة العثمانية دولة إسلامية مفترى عليها) .
 (القاهرة ــ ١٩٨٠) .
- ٢٤ ـ عبد العزيز محمود الاعرج: الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي. رسالة ماجستير مخطوط بجامعة القاهرة. (القاهرة ـ 19۸۷).
- ٢٥ ـ عبد الكريم رافق : بلاد الشام ومصر من الفتح العشماني إلى حملة نابليون . (دمشق ـ ١٩٦٨) .
- ٢٦ مد د. عبد اللطيف إيراهيم : سلسلة الدراسات الوثائقية (الوثائق في خدمة الآثار) المصر المملوكي . دراسات في الآثار الإسلامية . (القاهرة مد 19۷۹) .

- ۲۷ ـ د. عبد المنعم ماجد : طومان باى آخر سلاطين المماليك في مصر .
 (القاهرة ـ ۱۹۷۹) .
- ٢٨ _ على مبارك : (الخطط التوفيقية الجديدة لمصر والقاهرة) ٢٠ جزء
 بولاق سنة ١٣٥٦هـ .
 - ٢٩ ـ د. على زين العابدين : المصاغ الشعبي في مصر . (القاهرة ــ ١٩٧٤).
- ٣٠ فاروق عسكر : جامع محمد بك أبو الدهب . دراسات آثارية إسلامية .
 تصدر عن متحف الفن الإسلامي بالقاهرة . (المجلد رقم ١) ١٩٨٧ .
 - ٣١ ـ د. ليلي عبد اللطيف :
 - (أ) الإدارة في مصر في العصر العثماني . (القاهرة ١٩٧٨) .
- (ب) دراسات في تاريخ ومؤرخي مصر والشام إبان العصر العشماني . (القاهرة مـ ١٩٨٠) .
- ٣٢ _ لجنة حفظ الآثار العربية : محاضر وتقارير اللجنة (المطابع الأميرية بيولاق) . (القاهرة ١٨٨٤هـ _ ١٩٠٩م) .
- ٣٣ ـ ماكس هرتز: (فهرس مقتنيات دار الآثار العربية). متحف الفن الإسلامي حاليًا وهحة في تاريخ فين الممار وسائر الفنون المساعية بمصر .. ترجمة على بهجت. (القاهرة ١٩٠٠م).
 - ٣٤ _ د. محمد حرب عبد الحميد :
- (أ) العثمانيون المفترى عليهم . مجلة العربي عدد ٢٤٤ . (مارس
- (ب) تجربة مثيرة لرحالة تركى قضى ٤٤ عاما فى ٢٣ دولة مجلة العربى عدد ٢٧٤ (سبتمبر - ١٩٨١) .
- ٣٥ _ محمد عبد الله عنان : مصر الإسلامية وتاريخ الخطط المصرية . (القاهرة _ ١٩٦٩م) .
- ٣٦ _ محمد عبد المنعم السيد الراقد : الغزو العثماني لمصر ونتائجه على الوطن

- العربي ، (الاسكندرية ... ١٩٧٢) .
- ٣٧ _ د. محمد مصطفى : سجاجيد الصلاة التركية . (مجموعات متحف الفن الإسلامي) . (القاهرة _ ١٩٥٣) .
 - ٣٨ _ د. محمد مصطفى نجيب:
- (أ) مدرسة خاير بك بباب الوزير . (رسالة ماجستير ... مخطوط بجامعة القاهرة ... ١٩٦٨) .
- (ب) ملحق الوثائق الخاص يرسالة الدكتوراه المقدمة عنه (مخطوط بجامعة القاهرة ــ ١٩٧٥) .
- ٣٩ _ محمود الحسينى : الأسبلة العثمانية الباقية بمدينة القاهرة . وسالة ماجستير (مخطوط بجامعة القاهرة _ ١٩٨٢) .
- ٤٠ ــ محمود الشرقاوى : دواسات في تاريخ الجبرتي . (مصر في القرن ١٨م).
 (القاهرة) .
- ١٤ ـ معرض الفنون الإسلامية : الفنون المدنية والخشبية الإسلامية : تركيا استانبول . (٢٠ سيتمبر ١٩٨٣ م) .
- ٢٤ هدايت تيمور : جامع الملكة صفية : رسالة ماجستير (مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٧٧) .
- - ٤٤ ـ ياقوت الحموى : معجم البلدان . (الطبعة الأولى ـ القاهرة ١٩٠٦) .
 مابعًا : الهواهيم الأهنينة :
- 1 Aslanapa (O.): Turkish Art and Architecture (London, 1971).
- 2 Butler (A. J.) : Islande Pottery (Lot.don, 1970)
- 3 Briggs (M. S.): Muhammaden Architecture in Egypt and Palestine (London, 1944).

- 4 Behcet (U.): Turkish Islamic Architecture (London, 1970).
- 5 Cox (W. E.): The Book of Pottery and porcelain volum II (New - York, 1959).
- 6 Celebîî (E.): Sayahat nâme vol X (Misir) Islanbul, 1938).
- 7 Dury (J. C.): Art of Islam (Germany, 1970).
- Erdman (H.): Orienteppich Zu Seiner Geschichte and Erforschung (Germany 1966).
- 9 Grube (E. J.): The world of Aslam (London 1976).
- Hautecoeur (L.), S wiet (G.): les Mosquee du Caire (Paris -1932).
- 11 Hobson (R. L.): A Guide to the Islamic pottery of the Near East (British Museum · 1932).
- 12 Jacoby (H.): Sammlung orientalischer teppiche (Berlin).
- 13 Kunel (E.): Islamic Art and Architecture.
- 14 Kolsuk (A.): Izvik Ceramics Known as " Golden Horn ware " Sanat, yil. 3 Say 6 (Hasiran - 1977).
- 15 Kendrick (A. 7.): & Tattersal (C. E. C.): Hand woven Carpets Oriental & European (New York 1973).
- 16 Lane (A.): Later Islamic pottery (London 1975). A Guide to the Collection of Tiles (London - 1960).
- 18 Prost (M. S.): Revetements Ceramiques dans les Monuments Mouslamans de l'Egypt. (Insitiut Francais d'Archêogie orientale du Caire) Tom TV 1916.

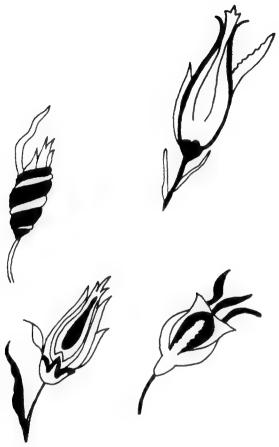
- Reckham (B.) Islamic pottery and Italian Moiolica (London - 1959).
- 20 Raymond (A.): Artisans et Commercants au Caire au XVIIIe Siecle. 2Vols. (Institut Français De Damas) 1973.
- 21 Sarre: Islamic book binding (Berlin 1923).
- 22 Wille (S.): L'Art Modern Et & Art Islamique A L'Ancienne Douane (15 Mai - 15 September 1972).

فمرس الموضوعات

الصفحة	لوضوع
٥	تصدير الطبعة الثانية والأولى
٧	تصدير الطبعة الثانية
٩	مقدمة
44	البلاطات والتحف الخزفية
٧٣	التحف المعدنية
99	الرخام
179	السجاد
150	ر / للنسوجات
179	التحف الخشبية
191	فهرس الأشكال
190	فهرس اللوحات
٧	- 11

مطبعة العمرانية للأوفست الجيزة ت: ٥٨١٧٥٥٠

أولا: الاشكال



١ _ أشكال مختلفة لزهرة اللاله (بلاطات مسجد إيراهيم أغا مستحفظان)

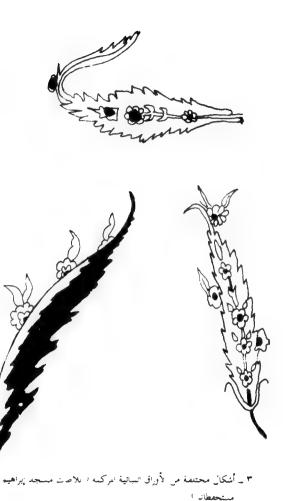








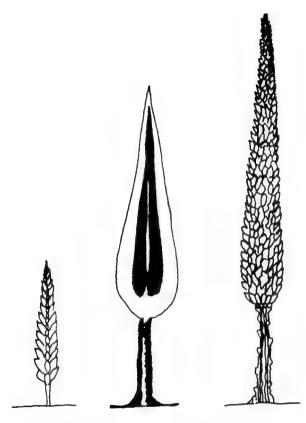
 ٢ _ أشكال محتلفة لزهرة سلطان الغابة (بالاطات مسجد إبراهيم أغا مستحفظان) .



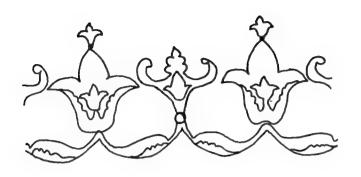
_ *** -



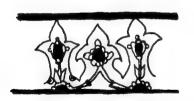
٤ _ أشكال مختلفة لزهرة القرنفل (بلاطات مسجد إبراهيم أغا مستحفظان).



٥ _ أشكال مختلفة لشجرة السرو (بلاطات مسجد إيراهيم أع مستحفظال)







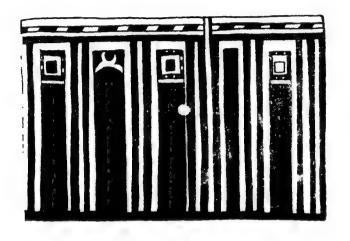
 تفاصيل من زخارف إطارات التجميعات الخزفية (سبيل عبد الرحمن كتحد ، مسجد إيراهيم أغا مستحفظان).



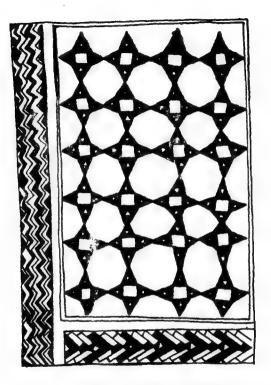
٧_ تفاصيل لمشكاة خزفية (زهرية) صناعة القرن ١٨٨م (مسجد الخضيرى).



٨ ـ تفاصيل لمشكاة خزفية (زهرية) صباعة القرن ١٨م (مسجد الخضيري).



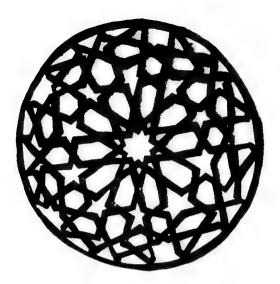
٩ - تفاصيل للكسوة الرخامية بمسجد سليمان باشا (الجدران) .

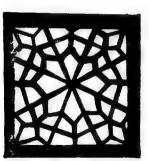


١٠ ـ تفاصيل للكسوة الرخامية بمسجد سليمان باشا (الأرضية)

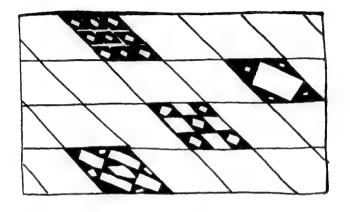


١١ ـ نفاصين للكسوة الرخامية بمحراب مسجد الملكة صفية

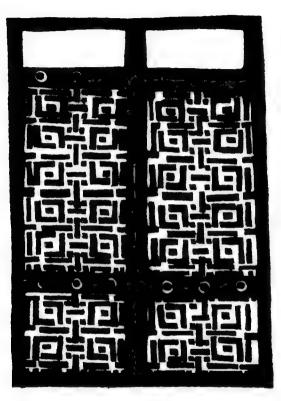




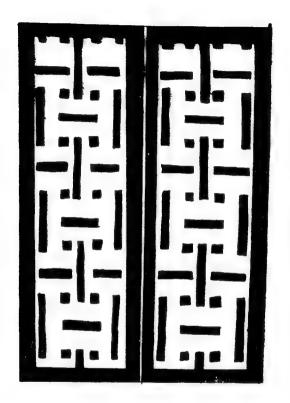
١٢ ــ تفاصيل للزخارف المفرغة في الرخام (منبر الملكة صغية) .



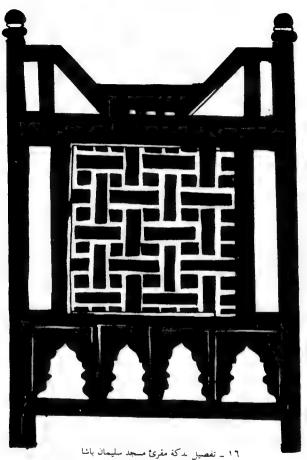
١٣ ـ تفاصيل للكسوة الرخامية بمسجد عثمان كتخدا (الأرضية) .

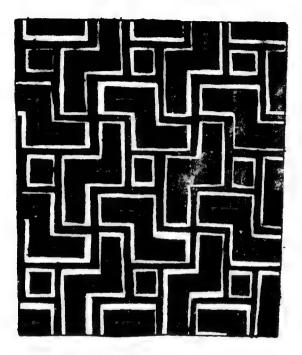


١٤ ـ تفصيل يوضح رخارف الأبواب الخشبية (مسجد سليمان باشا)

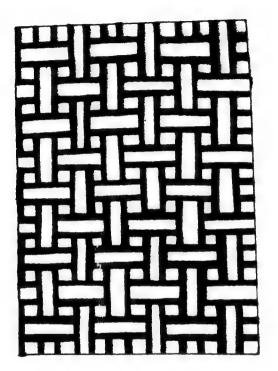


١٥ _ تفصيل بوضع زخارف النوافذ الخشبية (مسجد سليمان باشا).

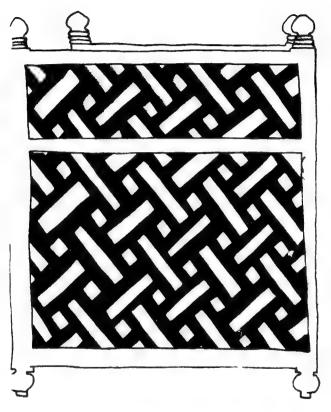




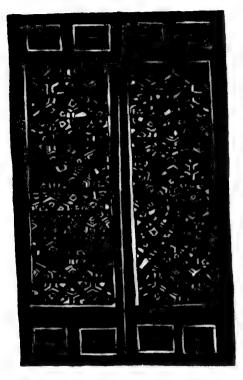
١٧ ــ تفصيل نزحارف منبر مسجد عثمان كتخدا (معقلي معقوف) .



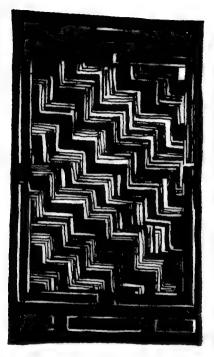
١٨ ــ زخرفة المعقلي القائم .



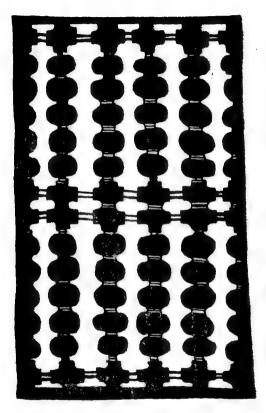
١٩ ـ تفصير لذكة مقرئ مسجد يوسف أغا الحير (معقلي ماثل)



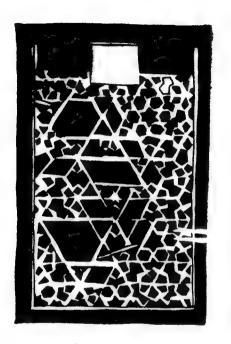
٠٠ ـ تفصيل يوضح زخارف الأبواب الخشبية (مسجد الملكة صفية) .



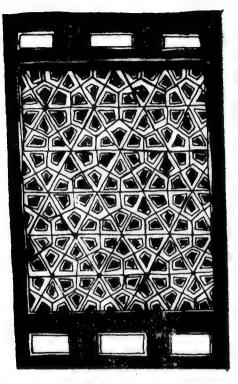
٢١ _ تفصيل يوضح زخارف الأبواب الخشبية (مسجد الملكة صفية) .



٢٧ ــ تفصيل لزخارف منبر مسجد ذو الفقار بك .



٢٣ _ تفصيل لزخارف باب سبيل بشير أغا .



٢٤ ــ تفصيل لزخارف باب مدرسة السلطان محمود .

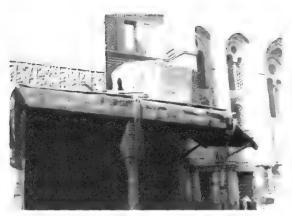




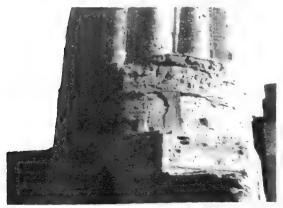
الوحة رقم ١ المندنة الشرقية لسجد الناصر محمد بالقلعة (١٣٥٥ م ١٣٠٥م).



اوحةرقع التلانة الغربية لسجد الناصر محمد بالقلعة.



الوحد رغه ۳ رقبهٔ قبهٔ سبل الناصر ۱۲۰۰ باللغاسين ۱۳۷۱ م



الوحة رقع : قبة بن عراب قبل عام



الوحة رقم ٥ رنك خزفي للسلطان الغوري متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



لوحة رقم؟ مسجد سليمان باشا بالقلعة (٩٣٥هـ/ ١٥٢٨م) الكسوة الخرفية بالقبة الكبيرة.



لوحة رقم ∨ مسجد سليمان باشا بالقلعة الكسوة الخزفية بالقباب الصفيرة والملحقات.



لوحة رقم ٨ قبة الشيخ سعود (٩٤١هـ ١٥٣٤م) الكسوة الخزفية.

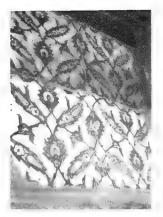


لوحة رقم ٩ قبة الأمير سليمان (٩٥١هـ / ١٥٤٤م) الكسوة الجزفية برقبة القبة.

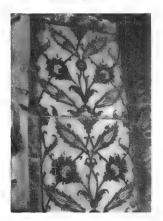




الوحة رقم ۱۱ بالاطات خرفية. وجهة سبيل مصطفى سنان



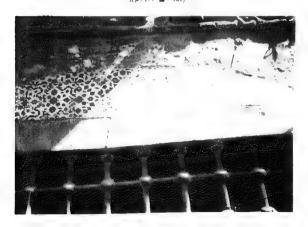
الوحة رقم ۱۲ بلاطات خرفية. واجهة سبيل وكتاب اود دباشي الاحة رقم ۱۲ بالاهات خرفية المسالم الملاء الم



لوحة رقم ١٣ بالاطات خزفية. واجهة سبيل وكتاب اوده باشي.



لوحة رقم ١٠ بلاطات خزفية الواجهة الجنوبية تسبيل محمد كتخدا الحبشى (١٩٨٨ هـ ١٩٧٧ م).



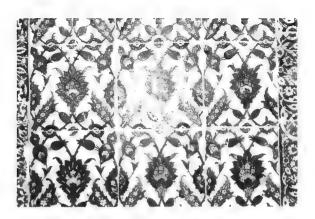
لوحة رقم ١٥ بلاطات خرفية. واجهة سبيل وكتاب حسن اغا كوكليان ١٥٠ مارية ما ١٦٩٤ مارية



لوحة رقم ١٦ بلاطات خرفية. مسجد ال سنقر البراهيم اغا مستحفظان ا ١٦٥١ - ١٩٦٦ م ١٩٥١ م ١٩٥١ م احدار القبية.



لوحة رقم ١٧ تفصيل من اللوحة السابقة.



نوحة رقم ١٨ تفصيل من اللوحة السابقة.



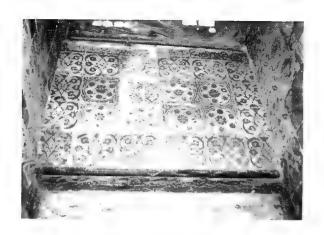
لوحة رقم ١٩ بالإطات خرفية مدفي الراهيم اغام ستحفظان



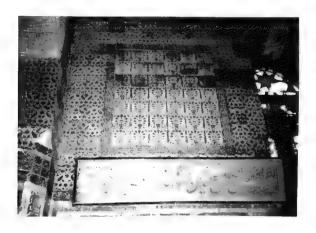
توجة رقم ٢٠ بلاطات خرفياء مسجد فأستقره الراهيم عامسحتمان



لوحة رقه ۲۱ بلاطات خرعیة سنجد مستنتی جوریجی میرز ۱۹۸۰ هـ ۱۳۸۰ هـ



الوحة رقم ٢٢ بالاطات خرفية. مسجد مصطفى جوريجي ميرزا.



توحة رقم ٢٣ بلاطات خرفية. مسجد مصطفى چوريجي ميرزا



الوحة رقم ٢٤ بلاطات خزفية. منزل السادات (١٩٠٠هـ: ١٦٥٩م ر قاعة أما لافراح.



لوحة رشم ٢٥ بالأطات خزفية. معراب جامع الفكهاني



لوحة رقم ٢٦ عندس من الوحة السابقة.



لوحة رقم ۲۷ بلاطات خرفية. مدخل مسجد محمد بك ابو الدهب (۱۸۸۸هـ ۱۷۷۶م).



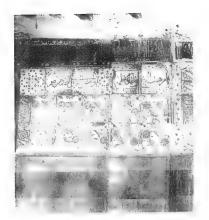
لوحة رقم ٢٨ بلاطات خرفية مدخل مسجد عثمان كنخدا ١١٤٧٧هـ ١٧٣٤م.



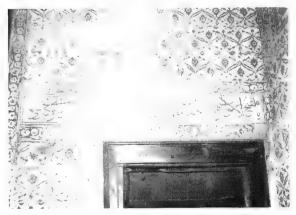
لوحة رقم ٢٩ بلاطات خزفية واجهة سبيل رقية دودو (١٧٦١هـ ١٧٦١م).



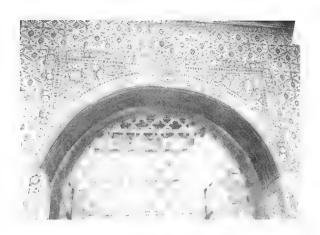
لوحة رقم ٢٠ بلاطات خرفية (زليج)مدخل مسجد العربي (١٩٥٨ هـ).



نوحة رقم ۲۱ يازد الزفيم مسائد اجمسا



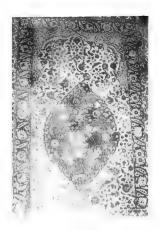
لوحة رقم ۲۲ بلاطات خزفية. حجرة سبيل عبد الرحمل كتخدا (۱۱۵۷هـ/۱۷۶۶م).



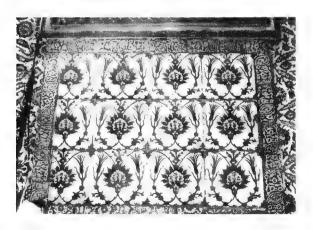
لوحة رقم ٢٣ بلاطات خزفية. حجرة سبيل عبد الرحمن كتخدا.



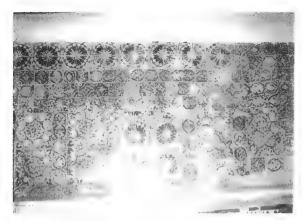
الوحة رقم ٣٤ بلاطات خرفية. حجرة سبيل عبد الرحمن كتخدا.



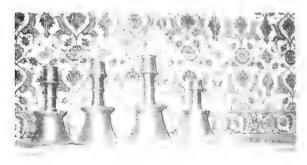
لوحة رقم ٢٥ بلاطات خزفية. حجرة سبيل السلطان محمود.



الوحة رقم ٣٦ بلاطات خزفية. حجرة سبيل السلطان محمود.



ا فوحة رقه ۲۷ بلاطات خرفیة (زئیج) منزل زینب خاتون ۱۱۲۵هـ ۱۷۲۱هـ ۱۷۲۱ها.

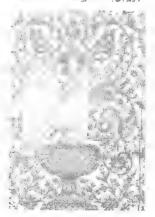


لوحة رقم ٣٨ بلاطات خزفية. منزل السحيمي، الحجرة البحرية.

A se the



لوحةرقم ٢٩ توقيع الصانع الأسط العاج مسعود السنع مسحد عبد لباقى جوريجي بالأسكندرية (١١٧١هـ ١٥٧٧م).



لوحة رقم ٤٠ تجميعة خرفية. مسجد عبد الباقي جوريجي بالأسكندرية.



لوحة رقم ٤١ مشكاة خزفية من عمل الزريع سنة ١١٥٥هـ. متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



الوحة رقم ٤٢ مشكاة خزفية تنسب للزريع. متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



لوحة رقم ٢٣ شمعنان من النحاس المود بالنصب باسم الوزير سليمان باشا ٩٤٥هـ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



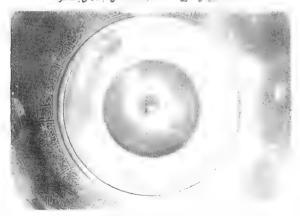
لوحة رقم ٤٥ تفصيل من اللوحة السابقة.



لوحة رقم 22 ثريا من النحاس الأصفر باسم المعلم . . . صور الدين النحاس. متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم ٢٠ ـ يد من نفصس لاسفريس جدج محمود الضراب في النعاس النصف الذي من القرن (صـ ١٥ هـ منطق الفر الإسلامي بالقاهرة.



لوحة رقم ٤٧ طاسة خضة من النحاس تحمل اسم صانعها ابراهيم نقاش وتاريخ سنة ٩٥٩ هـ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



لوحة رقم ٤٨ شمعدان من التحاس باسه شنح الاسلام التي يرمق. القرق (١١هـ / ١٧م) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



لوحة رقم ٤٩ صحن من النحاس باسم الشيخ أبو الفرج وتاريخ سنة ٤٢ م. متحف الفر الإسلامي بالقاهرة.



ا وحَدْرَةَهُ ١/ الْمَعْسَرُ مَنَ النَّعْسِ لِاصْفُرَ مَنْ مَدْرِسَةٌ لَسَعَانَ مَعْمِرَدُ دِلْعِيْلَيْمَ القُرْنَ ١/ هُمْ ١/دُ، مَنْحَفَّ الْغُنْ لَاسْرُامِي إِلْفَقْرَدُ.



لوحة رقع - 3 شمعنان من اللعاس الاصغر من مسجد السينة عائشة. القرن ١٢هـ ١٨ه ، متحف الفن الاسلام، بالقنفرة.



لوحة رقم ٥٢ شمعدان من النحاس من مسجد السيد أحمد البدوي. نهاية القرن ١٤ هـ/ ١٨م منحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



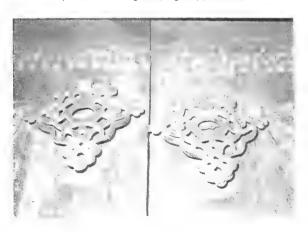
لوحة رقم ٥٣ طاسة شرب من سبيل السلطان معمود بالعبانية مؤرخة سنة ١٦٤٤ هـ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



لوحة رقم 02 بطة من النحاس الأحمر لزوم القهوة من سبيل السلطان محمود بالهبائية عمل أحمد أغاسنة ١٧١٧هـ، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.



لوحة رقم ٥٥ بال مصفح مسجد عثمان كتخيا ١١٤٧ هـ/ ١٧٧٤ م



لوحة رقم ٥٦ تفصيل من اللوحة السابقة.



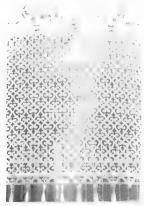
الوحة رقم ٥٧ تفشية سبيل خسرو باشا بالنجاسين (٩٤٢هـ/ ١٥٣٥م).



لوحة رقم ٥٨ تفشية سبيل عبد الرحمل كتخدا بالتحاسين (١١٥٧هـ/١٧٤٤م).



الوحة رقم ٥٩ تفشية سبيل السلطان مصطفى بالسيدة زينب ١٩٧١هـ/ ١٧٥٩م).



المحددة المحدد المسلام المحدد المحدد المسلام المحدد (١٩٧٤هـ ١٩٧١م).



لوحة رقم ٦١ مقصورة من النحاس الأصفر بمسجد السيدة عائشة قرن ١٢هـ/ ١٨م).



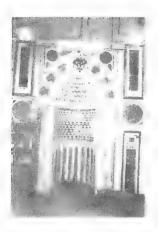
لوحة رقم ٦٢ باب المقصورة السابقة.



لوحة رقم ٢٣ وزرات من الرخام مسجد سليمان باشا.



توحة رقم ١٤ محراب مسجد سليمان



لوحةرقم ٦٥ محراب مسجد داود باشا (٩٥٥هـ ، ١٥٤٨م).



الوحة رقم ٦٦ محراب مسجد سنان باشا (٩٧٩هـ/ ١٥٧١م).



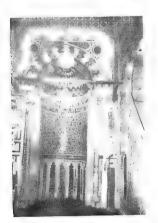
لوحة رقم ٦٧ معراب مسجد معب النين أبو الطيب (أوائل القرن ١٥هـ/١٦م).



لوحة رقم ٦٨ وزرات من الرخام مسجد البرديثي (١٩٢٥ - ١٩٢٩م).



لوحة رقم ٦٩ محراب مسجد البرديني.



لوحة رقم ۷۰ محراب مسجد مصطفى جوريجى ميرزا (۱۱۱۵هـ/۱۲۹۸م).



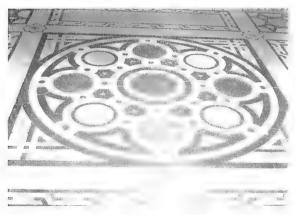
لوحة رقم ٧١ محراب مسجد عثمان كتخدا (الكخيا) (١١٤٧هـ ١٧٣٤م).



توحة رقم ۷۲ محراب مسجد محمود محرم (۱۲۰۸هـ/۱۷۹۳م).



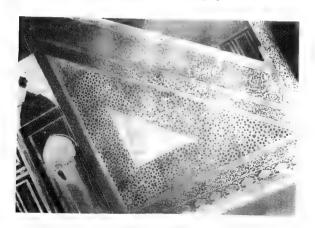
لوحة رقم ٧٣ أرضية صحن مسجد سليمان باشا.



لوحة رقم ٧٤ أرضية القاعة الكبرى بمنزل جمال اللين النهبى (١٩٤٧ م).



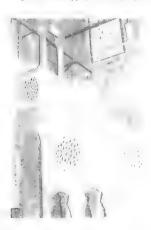
المحة رقم ٧٥ صدر منبر مسجد سليمان باشا.



نوحة رقم ٧٦ ريشة منبر مسجد سليمان باشا.



لوحة رقم ٧٧ صدر مندر مسحد اللكة صفية.



لوحة رقم ٧٨ ريشة منبر مسجد الملكة صفية.



لوحة رقم ٧٩ جوسق منبر مسجد اللكة صفية.



لوحة رقم ٨٠ مزولة رخامية من عمل الوزير أحمد (١١٦٣هـ).

- YA -



لوحة رقم ٨١ تراكيب رخامية الضريح المنحق بمسجد الجمودية.



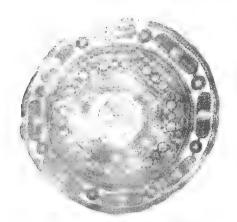
نوحة رقم ٨٢ تركيبة رخامية منفن إبراهيم أغا مستحفظان.



لوحة رقم ٨٣ تركيبة رخامية اللغا اللحة بمسجد سليماز باشا بالقلعة



الوحة رقم ٨٤ تركيبة رخامية المنطن المنحق بمسحد سليمان باشا بالقلعاة



لوحة رقم ٨٥ سجادة مستديرة من صناعة القاهرة. (القرن ١٠ هـ ١٦م).



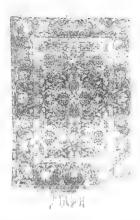
لوحة رقم ٨٦ سجادة من صناعة القاهرة متأثرة بالزخارف العثمانية (القرن ١٠-١١هـ/١٦م).



لوحة رقم ٨٧ سجادة من صناعة القاهرة تأخذ الشكل الصليبي (القرن ١٠-١١هـ/١١-١١م).



لوحة رقم ٨٨ سجادة من صناعة القاهرة متعددة الصرر. القرن (١١هـ/ ١٧م).



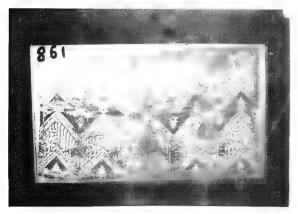
لوحة رقم ٨٩ سجادة من صناعة القاهرة متأثرة بالزخارف العثمانية (القرن ١٠- ١١هـ/١١ ع).



لوحة رقم ٩٠ سِتر من سِتور الكعبة (متحف التبل بالقاهرة).



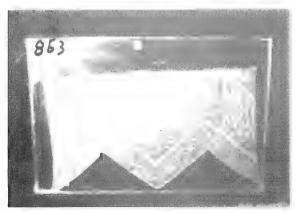
لوجة رقه ٩٠ سيارة بالسائلير (متحف المسل بالقاهرة).



لوحة رقم ٩٧ قطعة من نسبح الكسوة اللناخلية للكعبة (مصر القرن ١١هـ ١٧٥) (منحف كلية الأثار جامعة القاهرة).



لوحة رقم ٩٣ قطعة من نسيج الكسوة الداخلية الكعبة (تركيا القرن ١٢ هـ/ ١٨م) (متحف النبل بالقاهرة).



لوحة رقم ٩٤ جزء من سترتابوت (مصر القرن ١٢هـ/ ١٨م) (متحف كلية الأثار - جامعة القاهرة).



لوحة رقم ٩٥ مفرش من الحرير المطرز (مصر القرن ١١هـ/١٧م) متحف كلية الأثار ، جامعة القاهرة).



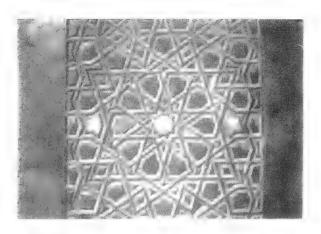
نوحة رقم ٩٦ بال مسجد سليمار باشل



ثوحة رقم ٩٧ باب مسجد داود باشا.



الوحة رقم ٩٨ الباب الفرد اللؤدي ليبت الصلاة بمسجد الملكة صفية.



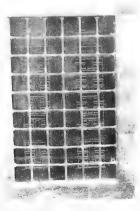
لوحة رقم ٩٩ تفصيل من اللوحة السابقة.



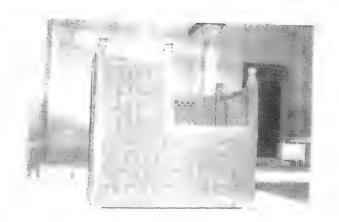
لوحة رقم ١٠٠ باب مسجد يوسف اغا الحين ١٠٢٥ - ١٠٢٥ م



لوحة رقم ۱۰۱ بابسبیل ابراهیم بك المناسترلی (۱۷۲۱هـ ۱۷۰۹م).



الوحة رقم ١٠٢ نافذة بالجدار الشمالي الفريي لبيت صلاة مسجد الملكة صفية



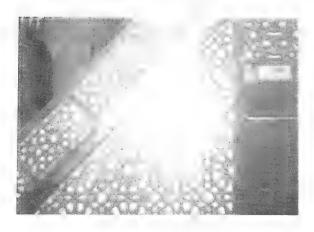
الوحة رقم١٠٣ دكة مقرئ مسجد مصطفى جوريجي ميرزاء



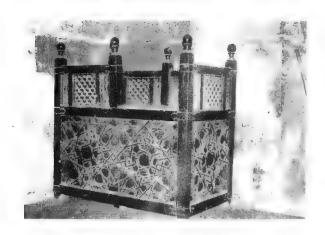
لوحة رقم ١٠٤ باب الحجرة البحرية. منزل السحيمي.



لوحة رقم ١٠٥ منبر مسجد البرديني.



لوحة رقم ١٠١ منير مسجد محمد أبو النهب.



الوحة رقم ۱۰۷ دكة مقرى مسجد المحمودية.



نوحةرقم ۱۰۸ دكة مقرئ مسجد دو الفقاربك (۱۰۸هـ/ ۱۳۸۰م).



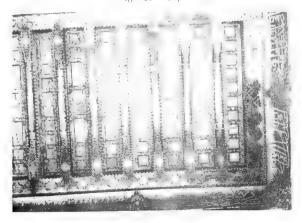
الوحة رقع ١٠٩ باطل ستت يكة منح مسجد البرديشي.



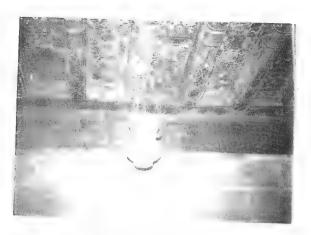
لوحة رقم ١١٠ سقف حشبي رسبيل عبد الرحمن كنخدا .



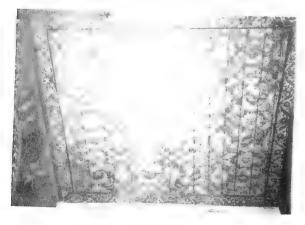
لوحة رقم ۱۱۱ حشوة مضرغة أعلى باب روضة منبر مسجد عبادى بك (۱۲۵۹ - ۱۷۵۶م).



لوحة رقم ١١٢ سقف الإيوان الشمالي الغربي (مسجد الحمودية).



توحة رقم ١١٢ سقف السدلة الكبرى مسجد البرديني.



لوحة رقم ١١٤ باطن سقف دكة مبلغ مسجد محمد بك أبو الدهب



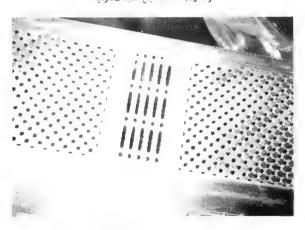
الوحة رقم ١١٥ باطن ستف دكة مبنغ مسجد مجمود مجرم



لوحة رقم ١١٦ صدر وجوسق منبر مسجد محمد بك يه الدهب



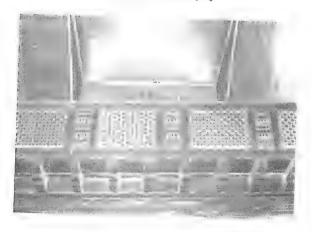
الوحة رقم ١١٧ دكة مبلغ مسجد الحمودية.



الوحة رقم ۱۱۸ درابزین منبر مسجد عثمان کتخدا.



لهجة رقم ١١٩ منبر مسجد المحمودية.



لوحة رقم ١٢٠ درابزين دكة مبلغ مسجد اللكة صفية.



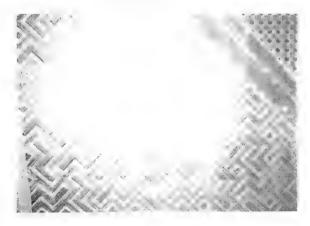
الوحة رقم ١٢١ نوافذذات احجبة من خشب الخرط (مسجد محمود محرم).



الوحة رقم ۱۲۲ دكة مقرئ مسجد سليمان باشا.



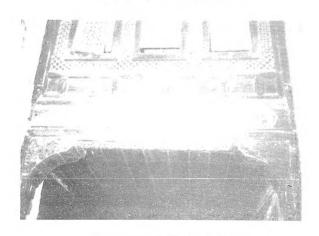
توحة رقم ١٢٣ منبر مسجد يوسف أغاالعين.



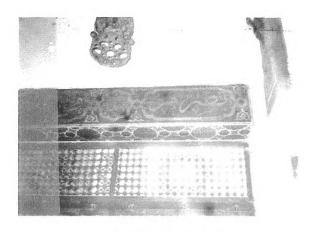
الوحة رقم ١٧٤ ريشة منبر مسجد عثمان كتخدا



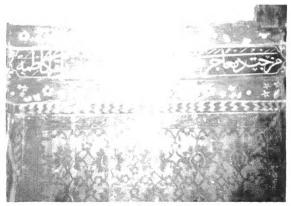
لوحة رقم ١٢٥ باب القبة الضريحية. مسجد الحمودية.



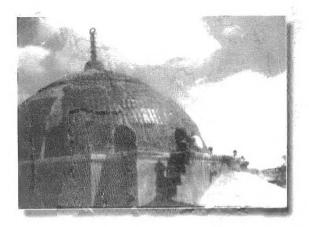
لوحة رقم ١٢٦ كتابات قرآنية. منزل جمال اللين النهبي.



لوحة رقم ١٣٧ كتابات دعائية. منزل أمنة بنت سالم.



لوحة رقم ١٢٨ أبيات من الشعر (بردة البوصيري). منزل السحيمي.







مطبعة الغفرانية الأوفست الجيزة - ت ، ١٧٥٥٠ ٥